العدد التاسع والخمسون بعد المائة
عمّان
مجلة ثقافية شهرية



النقد من أجل النقد
تعبير عن حالتي الخواء والإفلاس..!!

البعض - وهم لحسن الحظ أقل من أصابع اليد الواحدة - لا يجدون في ظل هذا الخراب الذي يدمي قلوبنا في أنحاء هذا الوطن العربي الكبير المحاصر بالأزمات، والإخفاقات، والانكسارات المتلاحقة، والعداوات التي أصبحت بديلاً عن الوحدة الشاملة والتضامن، إلى أن استقر الأمر بالمناداة بالحوار فقط كبديل عن العزلة.. لا يجدون سوى تصويب سهامهم إلى مشروعات ثقافية تحاول أن تسند الجدار الأخير المتبقي لهذه الأمة بعد أن تهاوت كل الجدران السياسية والاقتصادية والعسكرية، وأقصد به هوية الأمة وتراثها وثقافتها باعتباره يشكل الرافعة الأخيرة التي تمنحها شرعية الحضور، والتواصل مع الحضارات الأخرى تجسيراً، وتواصلاً، وتفاعلاً، وتذكيراً بدوره الفاعل والمؤثر طوال القرون الماضية.

في الأيام الأخيرة طلع علينا بعض المنظّرين والوعّاظ بأن المجلات الثقافية الوطنية فقدت دورها في خلق تيار فكري باعتباره من مهامها الرئيسية.

ولأن المواعظ والفتاوى أصبحت بالمجّان، فقد غاب عن هؤلاء أن المنابر الثقافية ليس من مهماتها خلق تيارات فكرية، إذا لم تكن هذه التيارات متوافرة وحاضرة على الساحة الوطنية التي تصدر عنها هذه المجلات قطرية أو عربية، تماماً مثلما الإعلام المقروء والمسموع والمرئي لا يستطيع أن يخلق أو ينتج رموزاً سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية إن لم تكن موجودة في الأصل.

قد يكون من حق هؤلاء الوعّاظ أن يعيبوا - على سبيل المثال - على هذه المنابر تجاهلها لواقع يضج بالرموز الفكرية، والفلسفية، والأدبية والفنية، ولكنهم يخطئون حين يطلبون من المنابر الثقافية والإعلامية أن تختلق حالة غير موجودة ثم تروج لها بصورة لا تقنع حتى الإنسان الأميّ. ونود أن ننشط ذاكرة هؤلاء: هل المنابر الثقافية هي التي صنعت رموزاً ثقافية أمثال نجيب محفوظ وماركيز، وماكسيم جوركي، وتولستوي، ومحمود درويش، وطه حسين، والعقاد، والزيات، وعلى صعيد الفن والموسيقى: بيتهوفن، وموزارت، ومحمد عبد الوهاب، وأم كلثوم، وأسمهان، وسعاد محمد، وفريد الأطرش، وليلى مراد، والسنباطي، والموجي والقصبجي والعشرات من أمثالهم...أم أن هذه المنابر وجدت ضالتها فأحسنت التعامل معها وتوظيف إمكاناتها في تعظيم منجزها وليس العكس؟

فأين نحن من تلك الظروف والمناخات وحجم الاهتمام الرسمي والشعبي الذي كانت توليه تلك المنابر الثقافية والفنية للقامات الإبداعية، وهي قد نشأت بمبادرات ذاتية جادة ومخلصة للنهوض بكافة الأجناس الأدبية والفكرية والفنية، بمنأى عن المماحكات والأجندات الضيقة والمصالح الفردية الصغيرة.

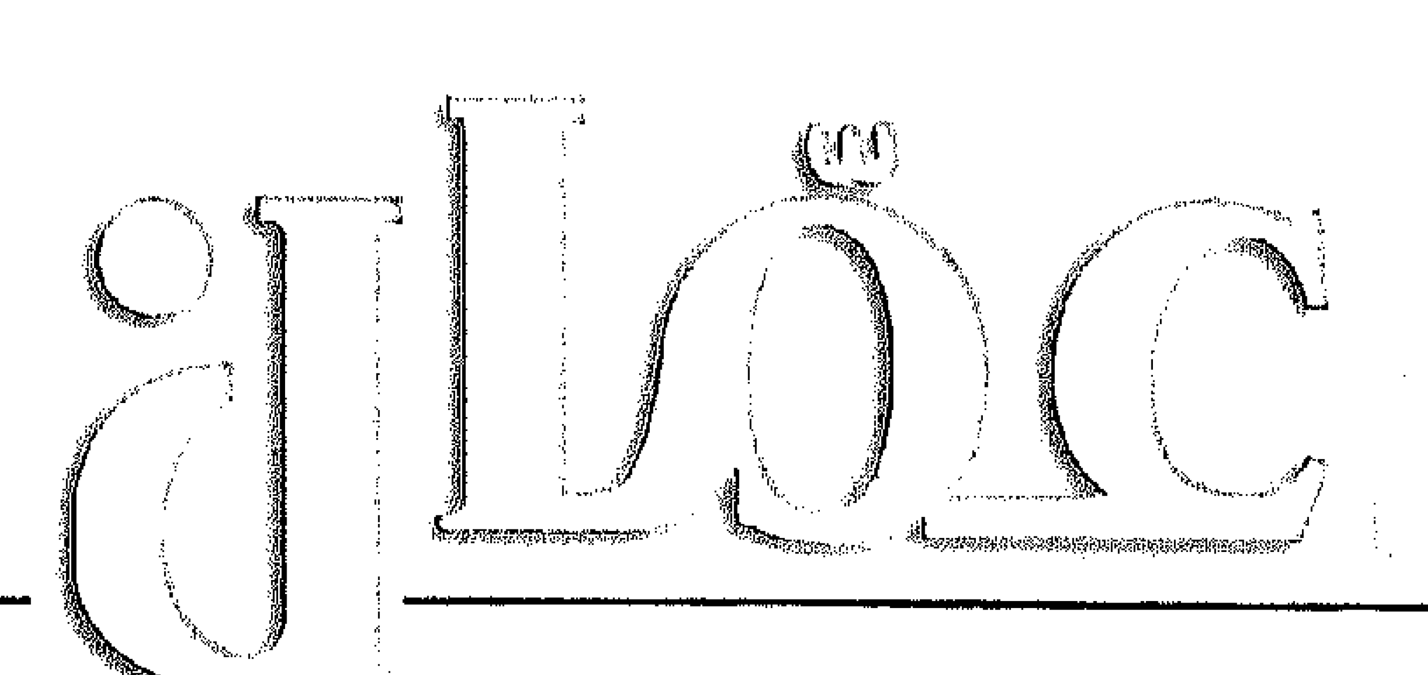
والبعض من المتربصين بحالات النجاح في هذا الحقل أو ذاك، بهدف التعريض والتشكيك، يرون أن نجاح أي مشروع دون أن يصيبهم نفع مادي أو معنوي من ورائه إنما هو مشروع فاشل لا بد من اختلاق الأسباب الواهية لتصويب سهامهم على القائمين عليه، لأن بنية العقل عندهم تضيق بالنجاحات على كل صعيد.

هؤلاء، وبعضهم من المحسوبين على الوسط الثقافي، يتجاهلون الفرق بين الحقبة التي نعيشها الآن، حيث يتبارى الأثرياء في وطننا العربي لإنشاء محطات بالمئات لا تهدف إلاّ لإفساد الذائقة سواء على صعيد الدراما أو الغناء أو التركيز على القضايا الاجتماعية الهامشية، وبين الحقبة التي صنعت نجوماً في الغناء، والموسيقى والدراما، والثقافة الجادة، وأسست لمنهج الحوارات الفكرية الجادة والمبادرات الخلاّقة للارتقاء بالذائقة الإنسانية، والتحريض الإيجابي لمواجهة كل ما من شأنه الانحراف بمسيرة الأمة إلى غير أهدافها وطموحاتها لعقود، قبل أن يتضاءل وينطفئ تدريجياً هذا المشروع العظيم لأسباب لا مجال لاستعراضها في هذه العجالة.

وأود للمرة الأخيرة أن أطمئن الغيورين على مشروعنا الثقافي وعلى مجلاتنا الثقافية أنها بخير وستكون بخير أكثر إذا سلمت من أهوائهم..!

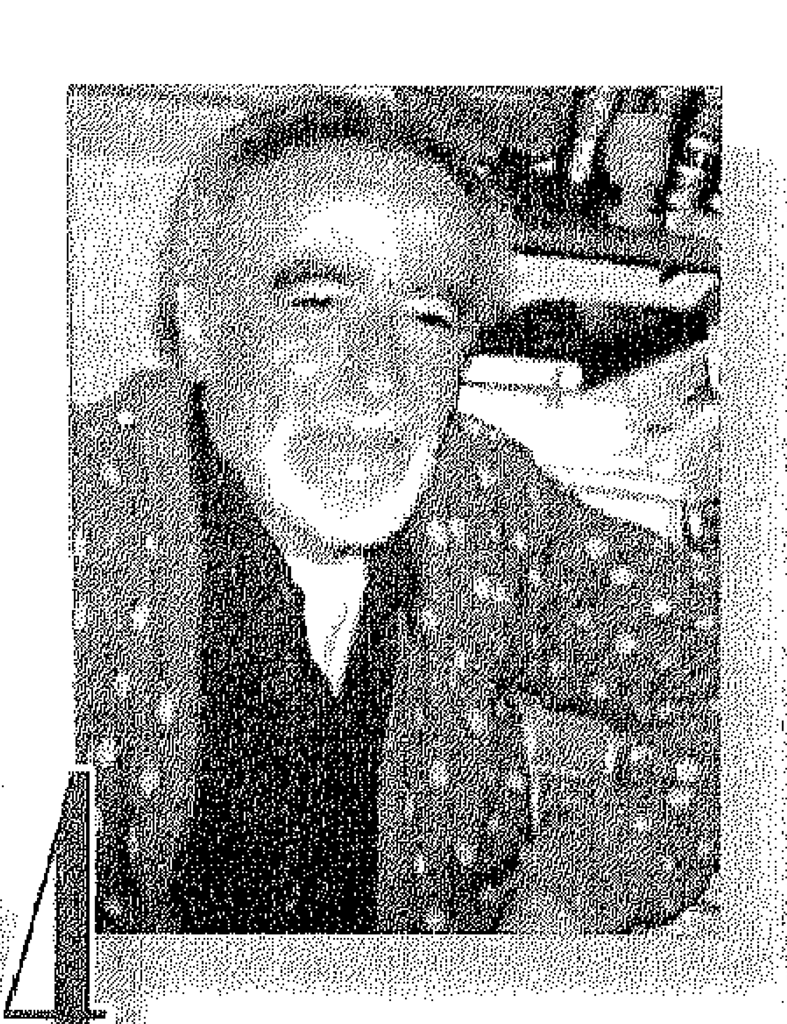
رئيس التحرير





الاغلفة الخارجية: للفنان ناصر ثامر
- من مقتنيات جاليري برودوي

الاغلفة الداخلية: للفنانة شلبية ابراهيم



4

حوار مع الروائي العربي السوري حيدر حيدر

20

شعرية المفارقة في القصيدة العربية القصيرة





62

«الشعريّ في روايات أحلام مستغانمي» لزهرة كمّون



68

قراءة في: «مسألة وقت» للروائي المصري منتصر القفاش

المحتويات



AMMAN



أيلول / ٢٠٠٨

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٢

الموقع الالكتروني www.ammancity.gov.jo

البريد الالكتروني e-mail:amman_mg@yahoo.com

رقم الايداع لدى المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣/د)

ملاحظة

ترسل الموضوعات مرفقة بالصور والاغلفة عبر الايميل مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً. ولا تقبل المجلة اية مادة من اي كاتب يتضح انه ارسل مادة سبق نشرها.

لا تعاد النصوص لاصحابها سواء نشرت او لم تنشر



الفيلم البرازيلي (وراء الشمس)



الذكرى الخامسة لرحيل راهبة الفن أمينة رزق..

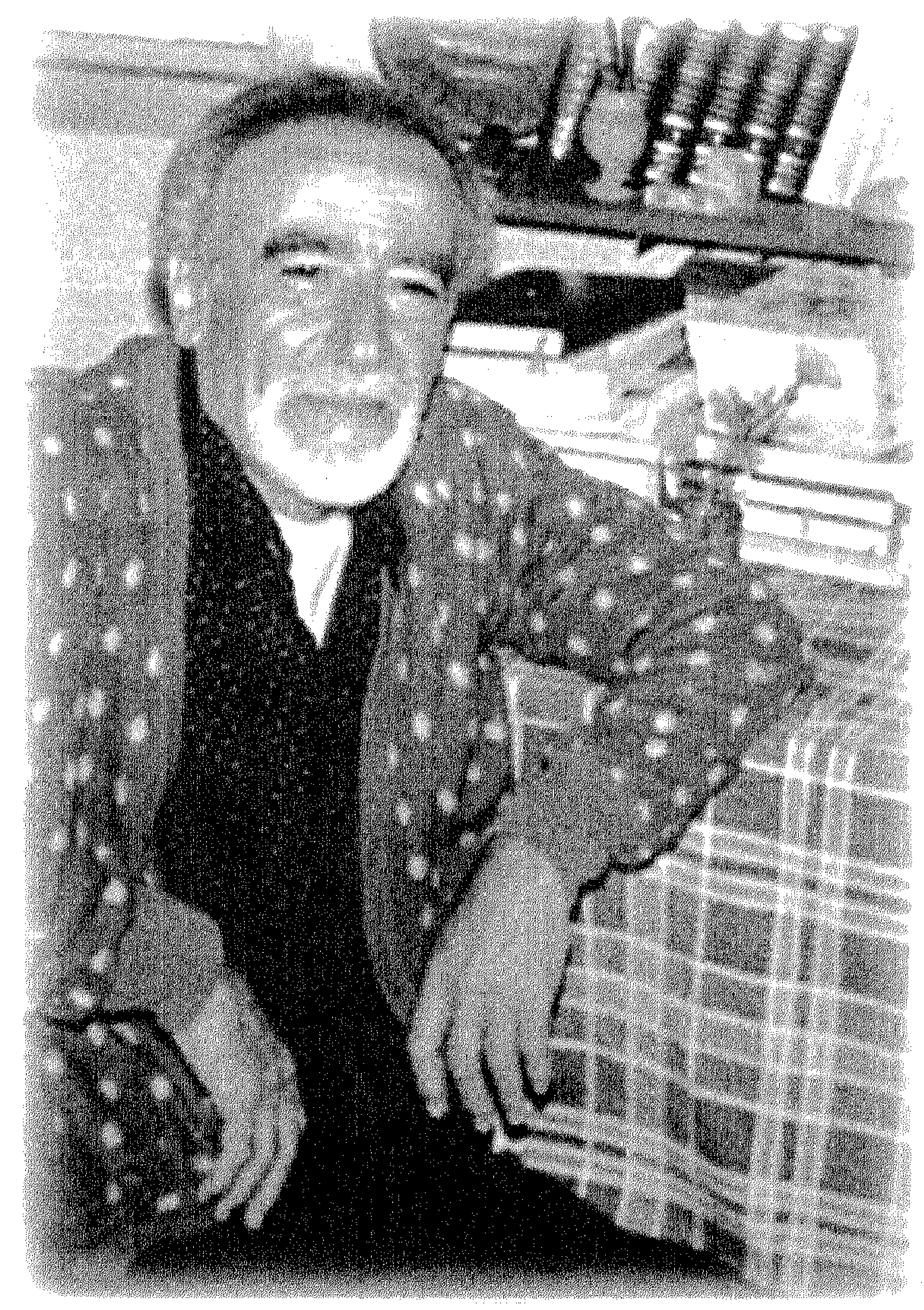




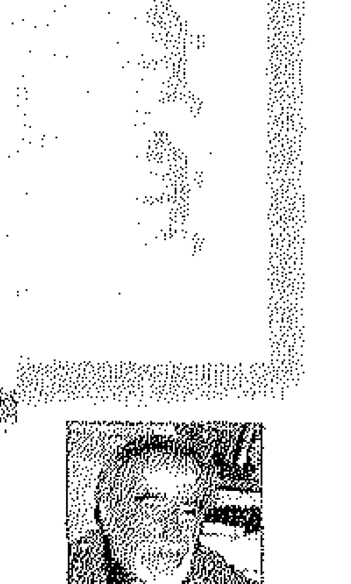
حيدر حيدر : الدور الحضاري للرواية هو إنارة الوعي الفردي



«إذا كانت الأصالة تعني العودة إلى التراث والماضي فأنا لست معها. أما إذا كانت تعني أصالة نص جيد ومتماسك وغير مزيف، مميز ومتفرد في جماليته وأسلوبيته فأنا مع هذا النمط من الأصالة، أي النص المنتمي إلى واقعنا الراهن نقدياً. موضوع التأثر بالغرب، أو ما يسمى بالتغريب موضوع ملتبس واتهامي وفيه رائحة أصولية تقترب من التعصب والانغلاق على الذات. الحضارة الإنسانية متصلة الحلقات غرباً وشرقاً». حيدر حيدر.


حيدر حيدر

حوار مع الروائي العربي السوري حيدر حيدر



حيدر حيدر روائي وقاص عربي سوري من قرية حصين البحر الواقعة في مدينة طرطوس. عرف بكتاباته المتميزة وبجرأته في تناول العديد من القضايا الهامة والحساسة على الساحة العربية. وهو من مواليد عام ١٩٣٦، ومتخرج من معهد إعداد المدرسين بحلب.

تنقل بين العديد من البلدان العربية والأجنبية فقد أمضى فترة من حياته بين بيروت، وقبرص، والجزائر، وأخيراً عاد إلى بلده سورية واستقر في قريته «حصين البحر» وهو يعيش الآن قرب البحر الذي يعشقه في بيته المنعزل في منطقة تدعى «وطى البحر».

يحيا حياة بسيطة ممضياً أوقاته بين الصيد والعناية ببيته وحديقته؛ حيث يقوم على خدمة نفسه بنفسه وطبعاً يقرأ ويتأمل ويكتب في ذلك الصفاء الذي اختاره بعيداً عن الصخب، والضجيج والازدحام.

له العديد من المؤلفات الروائية والقصصية وأهمها:

حكايا النورس المهاجر، قصص ١٩٦٨

الفهد، رواية ١٩٦٨

الومض، قصص ١٩٧٠

الزمن الموحش، رواية ١٩٧٣

الفيضان، قصص ١٩٧٣

الوعول، قصص ١٩٧٧

التموجات، قصص ١٩٨٠

وليمة لأعشاب البحر، رواية ١٩٨٤

مرايا النار، رواية ١٩٩٣

غسق الآلهة، قصص ١٩٩٥

وله مقالات بعنوان «أوراق المنفى ، شهادات عن أحوال زماننا» ١٩٩٣

وصدرت له مؤخراً رواية تحت عنوان «شموس الغجر»

والعديد من المقالات والأبحاث كتبت عنه وعن أعماله في مصر والجزائر والمغرب والأردن وسورية. وكذلك العديد من الحوارات واللقاءات أجريت معه، وهي موزعة بين العديد من المجلات والجرائد المحلية والعربية والعالمية، نذكر على سبيل المثال: مجلة الطريق البيروتية والعربي الكويتية والصباح الجزائرية والمحرر المغربية وتشرين السورية والاتحاد الثقافي التي تصدر في «أبو ظبي» والحياة التي تصدر في لندن وغيرها.

وقد قمنا بزيارة الكاتب في بيته البسيط المشرف على البحر في منطقة رائعة الجمال تحتضنها السماء والبحر والجبل والشجر؛ فيبدو الإنسان وكأنه يعيش في أعماق الطبيعة ويمتزج معها فتمحّي الحدود بينهما. وقد أجرينا من خلال الزيارة حواراً مع الأديب والروائي حيدر حيدر تناولنا فيه العديد من القضايا المهمة والمعاصرة على كافة الأصعدة.

لقد قمنا بتقسيم الحوار مع الروائي حيدر حيدر إلى أربعة محاور كانت على الشكل التالي:



المحور الأول: الهوية الشخصية

«رواياتي تشي بمبادئي وقيمي ورايتها العالية: الحرية والتنوير»

كانت الحياة في القرية بسيطة وعفوية، لكنها مفعمة بشقاء وتعب الفلاحين كما كان التخلف الفكري والثقافي والديني مهيمناً على العقول.

• نريد أن نعرف في البداية لمحة عن حياتك والبيئة التي نشأت وترعرعت فيها (مرحلة الطفولة - الشباب) والعادات والتقاليد والثقافة المسيطرة في هذه البيئة، ولمحة عن علاقتك بأسرتك والحالة الاجتماعية لعائلتك.

- ولدت عام ١٩٣٦ في قرية حصين البحر وهي مشيدة على هضبة مطلة على البحر المتوسط قرب مدينة طرطوس. الأسرة فلاحيّة كانت تعيش من الزراعة وأنا الأكبر بين أخوين. دراستي الابتدائية كانت في القرية ثم انتقلت إلى الدراسة الإعدادية في المدينة (طرطوس).

كانت الحياة في القرية بسيطة وعفوية، لكنها مفعمة بشقاء وتعب الفلاحين كما كان التخلف الفكري والثقافي والديني مهيمناً على العقول. وهذه الحالة كانت سائدة وعامة في أنحاء البلاد كافة، وتحديداً في القرى والأرياف المهملة. حياة بدائية، شبه رعوية أو زراعية. تعتمد على إنتاج الأرض والحيوان، والسهول والغابات. في قرانا ما كان هناك كهرباء ولا غاز طبعاً. كانت القرية تعتمد في الطبخ والتدفئة على الحطب الذي يؤتى به من الأحراج والأودية المجاورة. أما النور فكان على ضوء فانوس الكاز (الكيروسين). دراستي ليلاً كلها كانت على ضوء فانوس الكاز حتى نهاية المرحلة الإعدادية.

في المدرسة كنت متفوقاً في اللغة العربية فقط، واستمر ذلك حتى تخرجي من معهد المعلمين في حلب. كنت مولعاً في سن الطفولة والفتوّة بالبراري والصيد والبحر وذلك لوجود القرية بين الجبل والبحر. في المدرسة وخارجها كنت صداميّاً وعنيفاً في علاقاتي مع زملائي الذين يتحدّونني؛ وفي الوقت نفسه كانت صلاتي حميمة وحارة مع أصدقائي داخل وخارج المدرسة.

جاء الوعي السياسي مبكراً في مرحلة معهد المعلمين في حلب، حيث انخرطت في التنظيم السياسي (حزب البعث) منذ السنة الأولى في المعهد، واستلمت قيادة فرقة الحزب في السنة الثانية. كانت البلاد تعيش مرحلة مضطربة سياسياً. الدكتاتورية العسكرية تحت حكم أديب الشيشكلي كانت مهيمنة وطاغية، وكان

للجامعات والمعاهد والطلاب دور أساسي في مقاومة الطغيان الدكتاتوري؛ وكانت الإضرابات والمظاهرات تواجه بقمع وحشي واعتقالات. وقد طوّق المعهد أكثر من مرة بقوات الشرطة والعسكر، اقتحم لتفريق الطلاب واعتقال قادتهم ومحرّضيهم كما أغلق وعلّقت الدراسة لأسابيع؛ ومع ذلك كنّا نواصل إضرابنا ونزولنا إلى الشارع ونحن نهتف بسقوط الدكتاتورية العسكرية رغم القمع والاعتقالات. هذه المرحلة أثرت في تكويني السياسي، كما زادتني صلابة في مواجهة العسف لقد علمتني بأن للحرية ثمناً غالياً، وأن الديمقراطية وحدها التي تشيّد الأوطان وتبني الإنسان، وأن حكم الطاغية - الفرد يدمر الوطن ويودي به إلى الخراب والانحطاط.

إذا ألقينا نظرة على مكتبتك فما هي أهم الكتب والمؤلفات التي يمكن أن تحتويها وما هي الكتب الأهم التي أثرت فيك وفي تكوين مرجعيتك الفكرية والثقافية؟ وبمن تأثرت من الأدباء العالميين والعرب ومن هم الأدباء الأكثر قرباً إلى ذاتك وشخصيتك؟

- تحتوي مكتبتي كتباً متنوعة في الأدب والفلسفة وعلم النفس والتاريخ والتراث والمسرح والدراسات الفكرية والسياسية. وثقافتي النظرية من هذا المزيج كله، وأنا أهوى وأرغب القراءة بنهم داخل هذا التنوع الذي يشكل مساحة معرفتي وعمقها الثقافي. الروايات تحديداً تشكل بؤرة اهتمامي، بعدها كتب علم النفس والفلسفة والشعر والتراث والتاريخ والمسرح.

قرأت وأقرأ لكتاب وروائيين عرب مهمّين ومعروفين كنجيب محفوظ ويوسف إدريس والطيب صالح وإدوار الخرّاط وسليمان فياض وغسان كنفاني وغالب هلسا والطاهر بن جلون وصنع الله إبراهيم ورشيد بو جدرة وبهاء طاهر وعبد السلام العجيلي وعبد الرحمن منيف وأمين معلوف، وآخرين من الكتاب العرب.

الأسماء الأجنبية من الروائيين الذين قرأتهم بإعجاب يمكن ذكر البعض منهم على سبيل الحصر: دستويفسكي - تشيخوف - همنجواي - شتاينبك - د. ه لورنس -سالينجر -جويس - تولستوي -فوكنر - فرجينيا وولف - بروست - ماركيز - ايزابيل الليندي - كازانتزاكي -جورج أمادو - كامو -أندريه مارلو.

لا أعتقد أنني اقتفيت خطى أحد من العرب والأجانب في أسلوب كتابتي الروائية. هؤلاء ينابيع ثقافية في المعركة أما الأسلوب فهو حيدر حيدر بشكل إبداعه الفني وتميزه كما للكتاب الآخرين أسلوبهم الخاص بهم.

حيدر حيدر اسم كبير لكنه غير معروف إلا على نطاق ضيق بين المختصين في الأدب والأدب الروائي الحديث تحديداً، فأين يكمن السر؟

- على العكس أظن أنني كأديب منتشر ومعروف في أوساط قرّاء الأدب والرواية أكثر من أوساط المختصين والنّقاد لا في سورية وحسب إنما في البلدان العربية أيضاً. ولأنني عشت فترة طويلة في الغربة خارج سورية، وكتبت ونشرت في الخارج لذا عرفت أكثر في البلاد العربية. وفي فترة الهجرة منعت الرقابة في سورية الكثير من كتبي، فمثلاً رواية «وليمة لأعشاب البحر» بقيت ممنوعة هنا في سورية وبلدان أخرى حوالي اثني عشر عاماً حتى سمح لها أخيراً بالتداول. الآن كتبي بدأت تصدر كإعادة طبع أو كإنتاج جديد في بلدي سورية بعد أن كانت تطبع وتصدر في لبنان.

بعيداً عن الأضواء نريد أن نعرفك كإنسان لا كمبدع، بمَ تتسم شخصيتك، ماذا تحب وماذا تكره، ما هي هواياتك وعاداتك، كيف تعيش، وكيف تمضي أوقاتك، ومن هو مثلك الأعلى في الحياة، وما هي المبادئ والقيم التي تتبنّاها؟

- أنا إنسان عادي في حياتي اليومية. أحيا حياة بسيطة ومتواضعة كالكثير من الناس. حياتي موزعة بين القراءة والكتابة والصيد والعناية بحديقة بيتي الصغيرة في «وطى البحر». علاقتي بالطبيعة تكاد تكون عضوية وتحديداً صلتي شبه الرحمية بالبحر.

رواياتي وقصصي تشي بقيمي ومبادئي ورايتها العالية: الحرية والتنوير.

أظن أنني كأديب منتشر ومعروف في أوساط قرّاء الأدب والرواية أكثر من أوساط المختصين والنّقاد

المحور الثاني: أسئلة عامة حول الرواية والثقافة والأدب

«العمل الروائي عمل واع ومركز ومفكر به كموضوع وليس عملاً تلقائياً أو لا شعورياً».

الرواية تعكس الواقع كما تؤثر فيه من خلال الإسهام في خلق وعي جديد، إلى أيّ مدى يستطيع الفن بشكل عام والرواية خاصة، التأثير في الثقافة الاجتماعية وتغييرها، وما مدى قدرة الرواية على صياغة مجتمع جديد وعلى طرح قيم ومبادئ جديدة يتقبّلها المجتمع ويتبنّاها؟

- الدور الأساسي للرواية، والثقافة بشكل عام هو إنارة الوعي الفردي والعام. وهذا الوعي يتشكل ويتأسس على المدى الطويل. هو دور حضاري بالدرجة الأولى. لعل للوعي السياسي دوراً حاسماً في مسألة التغيير، لكن الوعي - العقل - المعرفة في المنظور الشمولي هو الذي يغيّر المجتمعات وينقلها من طور أدنى إلى طور أعلى ومستقبلي، هذا في البنية التحتية: الاقتصاد - الصراع الاجتماعي - القمع السياسي السلطوي - تراكم الثروة والنهب في مواجهة الفقر والجوع - شطر المجتمع إلى مجتمعين: غني وفقير، قامع ومقموع، سيّد ومسود، تهميش الشعب وإذلاله. هذه البنية التحتية لها دورها الفعال والمركزي في التغيير وإرساء الديمقراطية الاجتماعية والسياسية والفكرية على أسس صلبة.

يقول عبد الرحمن الربيعي في العدد ٧-٨ من مجلة الآداب عام ١٩٩٧: «إن من سوء الحظ أن تأتي فترة يكتسب فيها النص الأدبي قيمته من موقع كاتبه الحزبي، لا الإبداعي»، بماذا تعلق؟ وهل حقاً يؤثر موقع الكاتب الحزبي أو انتماؤه العقائدي في إبداعه سلباً أو إيجاباً؟ ثم

ماذا تعني لك الحرية، وماذا يعني لك الالتزام؟ وهل يستطيع الأديب أن يكون حراً في زمن طغت فيه السلطة السياسية على السلطة الثقافية؟!

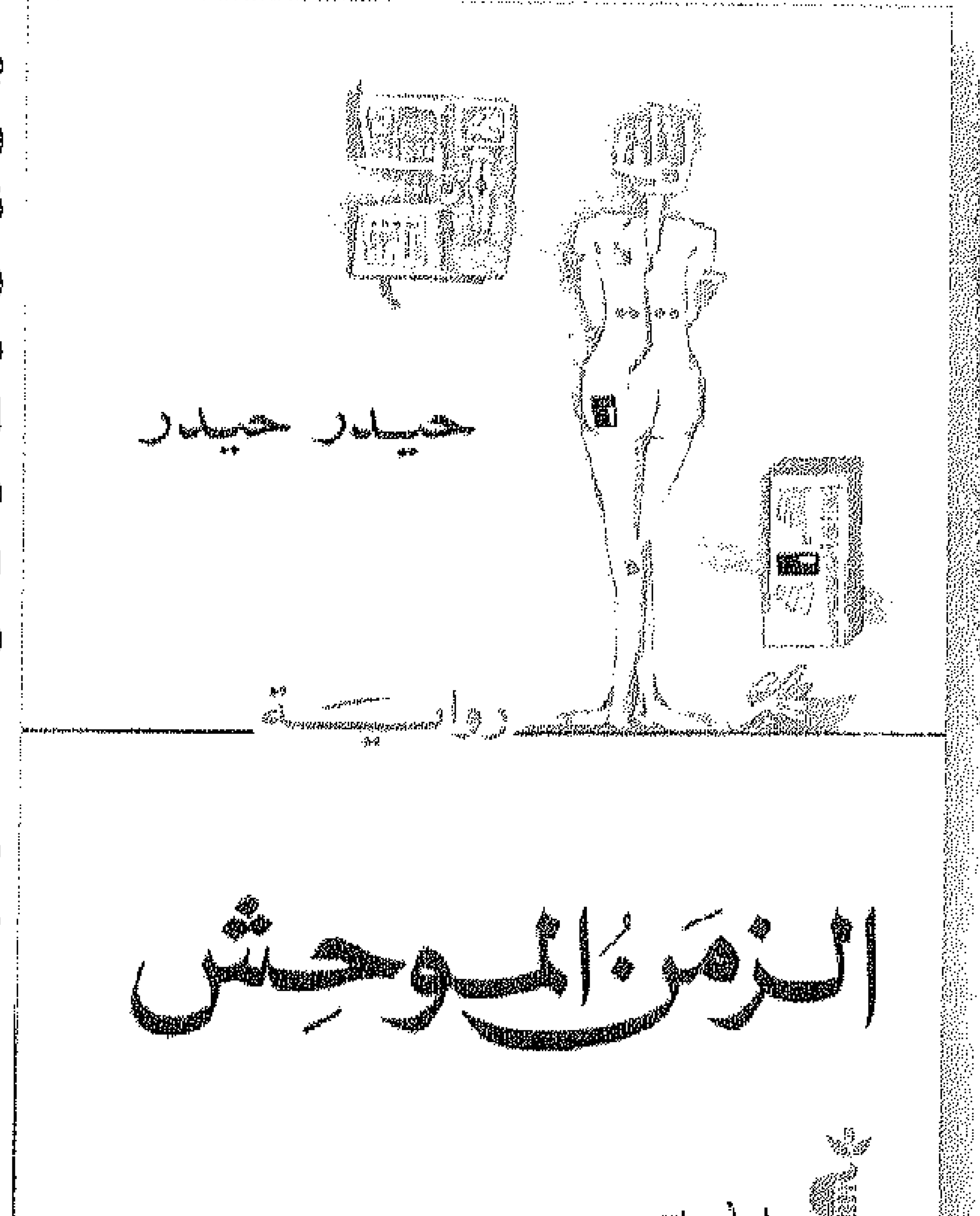
- أي نص أدبي - حزبي أو سياسي محض، لا قيمة له على مدى المستقبل. إنه نص عابر وزائل وهامشي. النص الأدبي يستقي قيمته من بنيته الإبداعية، وأصالته في رصد الواقع والإنسان، وقدرته التحليلية، ومتانة أسلوبيته، وانتمائه إلى ذاته وتشكيله الجمالي، محمولاً على رافعة لها مرجعية واقعية ذات طابع نقدي وتشريحي - فضائحي لوقائع مزيفة أو بالية. وهو نص تبشيري ونبوئي أحياناً، لا بمعنى التفاؤل والإيجابية، إنما بمعنى الصرخة المضادة والنذير والرفض.

أنا ضد الحزبية في الأدب لأنها تقتل النص الأدبي وتعتقله في حيّز ضيق وأعمى، ولكنني مع النص الشامل الذي يتسع لمحور سياسي غير مباشر مع محاور أخرى: الحب، الموت، الحرية، العلاقات الاجتماعية، الوعي واللاوعي، المنظور التاريخي للفرد والمجتمع، الرؤية المستقبلية، فضح الواقع المزيّف وسيطرة العلاقات المتخلفة، حرية المرأة والرجل... إلخ.

مسألة الحرية هي المركز والمفصل الجوهري في جميع قصصي ورواياتي، وهي منطلق وعيي للعالم ومعرفتي للوجود البشري. والالتزام بالحرية الإنسانية والعدالة هي الأسّ الحضاري للأمم والشعوب والأفراد. اللاحرية هي مسخ الإنسان وتحويله إلى المرتبة الحيوانية، اللابشرية.

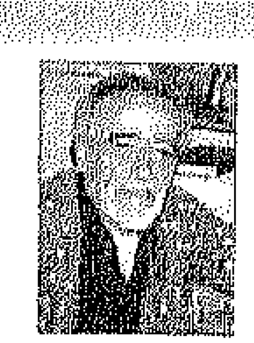
على المستوى الفردي باستطاعة المثقف الجريء الحرّ من الداخل، المثقف غير الانتهازي واللاوصولي والصّدامي مواجهة عسف السلطة السياسية الجائرة، حتى ولو كان الثمن المنفى أو السجن أو المنع الثقافي (لكن ما أندر هؤلاء وما أقلّهم في بلادنا العربية المحكومة بالاستبداد والعسف).

تدور أحاديث وأبحاث وندوات كثيرة حول موضوع يهيمن على الساحة الفكرية؛ إنه موضوع الأصالة والمعاصرة، أو التراث والحداثة وغيرها من المصطلحات المشابهة فماذا يعني لك كل من الكلمات أو المصطلحات التالية: الأصالة، المعاصرة، التراث، الحداثة؟ ومتى يكون المبدع أصيلاً يتسم إبداعه بالأصالة، ومتى يكون معاصراً ويتسم إبداعه بالمعاصرة؟ وهل للمبدع دور في عملية التأصيل وما يقابلها من مصطلح التغريب؟



- ثمة اختلاطات في هذه المصطلحات. إذا كانت الأصالة تعني العودة إلى التراث والماضي فأنا لست معها. أما إذا كانت تعني أصالة نص جيد ومتماسك وغير مزيف، مميز ومتفرد في جماليته وأسلوبيته فأنا مع هذا النمط من الأصالة؛ أي النص المنتمي إلى واقعنا الراهن نقدياً. الحداثة أو المعاصرة أي بمعنى التجديد ومواكبة تطورات العصر الحديث في الأدب مسألة حضارية ومستقبلية. من غير المعقول أن نكتب نصاً أدبياً بأسلوب وروح القرن الرابع الهجري مثلاً. أسلوب الجاحظ أو ابن المقفع أو مقامات الحريري ينتمي إلى عصره. اللغة وصياغة الجملة أو العبارة وإيقاع الأسلوب والبنية الجمالية الراهنة، هذا كله اختلف جذرياً الآن. موضوع التأثر بالغرب أو ما يسمى بالتغريب، موضوع ملتبس واتهامي وفيه رائحة أصولية تقترب من التعصب والانغلاق على الذات. الحضارة الإنسانية متصلة الحلقات غرباً وشرقاً. وكما تأثر الغرب بالعرب والشرق في العصور الوسيطة وأخذ من علومهم وآدابهم، كذلك نحن مضطرون، بحكم تقدم الغرب وكشوفاته العقلية والمعرفية، للأخذ بكثير من هذه العلوم والأساليب بعد الهمود والسكونية الحضارية للعرب في العصر الراهن. هذا لا يعني التقليد الأعمى أو الالحاق والتبعية وفقدان الهوية. الرواية مثلاً بشكلها الراهن وبنيتها الأسلوبية هي وليدة القرن التاسع عشر في الغرب. حين نكتب رواية عربية بأسلوب يتقارب شكلاً مع رواية القرن التاسع عشر فهذا لا يعني التقليد الحرفي، المهم هو ما تحت الشكل، المضمون أو المعنى أو الدلالة: هل هذا يعبر عن واقعنا أم عن واقع الغرب؟

يمكن أن نسحب هذا المثال على التطور التكنولوجي القادم إلينا من الغرب، بدءاً من نمط اللباس مروراً بالسيارة والراديو والهاتف حتى الحاسوب والليزر والسلاح الحديث. نحن في عصر الحضارة العالمية شئنا أم أبينا، وإلا نعود إلى عصر الجمال والنوق وخيام البدو والسيف والقبائل.



يقول روجرب هينكلي في كتاب «في قراءة الرواية»: إن الروائيين نادراً ما يفصحون في مقالات أو يوميات عما كانوا يرمون إليه في رواياتهم، ولو أنهم استطاعوا ذلك، فربما كان من المحتمل أن لا يكتبوا الرواية أصلاً. ويرى أندريه جيد أن الكاتب لا يكاد يتبين حقيقة مقاصده حتى ينتهي من عمله وربما لم يستطع إدراكها والسؤال: ما هو مدى وعي الكاتب وإدراكه لما يكتبه ويقوله في رواياته، هل يعي ما يقوله أم أنه يستسلم إلى التراكمات التي تستقر في لا شعوره عندما تطفو على السطح إلى ساحة الشعور ويتركها تقوده، فيسيطر العمل الأدبي على مبدعه ويتحول إلى ورقة اعتراف بدلاً من أن يكون عملاً خيالياً إبداعياً؟!

- أرى أن العمل الروائي عمل واعٍ ومركز ومفكر به كموضوع، وليس عملاً تلقائياً أو لا شعورياً. في البداية تبدو التفاصيل غير واضحة بدقة. خلال عملية الكتابة يتسع ويتعمق الموضوع كما تبرز تفاصيله ومشاهده الدقيقة. يتداخل الذاتي والموضوعي كما في نسيج

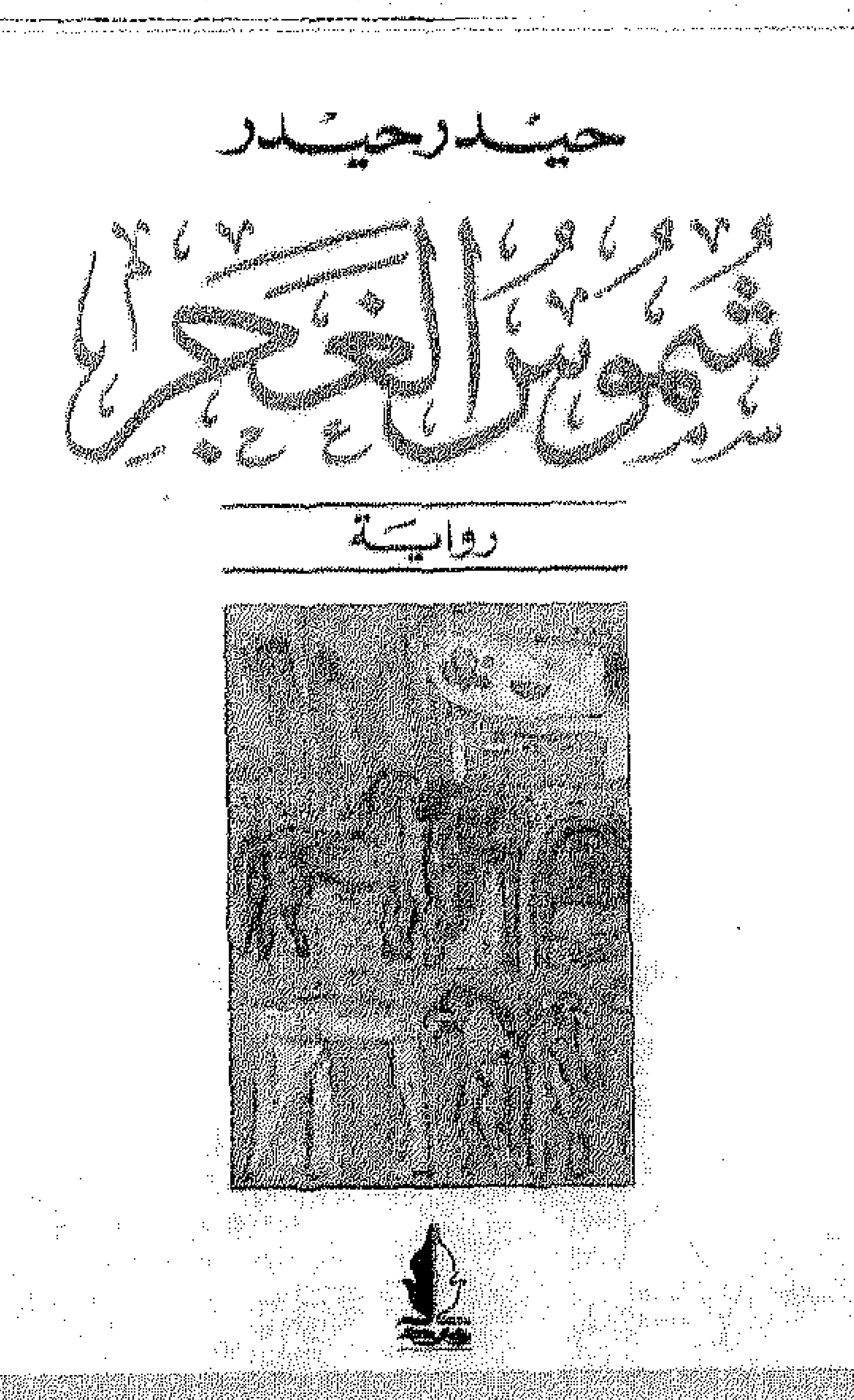
محكم وماكر تنسجه اللغة والوعي والمخيلة والثقافة الذاتية للمبدع. هذا لا يعني أن اللاشعور ملغى أو مقصى من فضاء العمل. للحلم دور أساسي في البناء الروائي وهو يصعد من كمون اللاوعي إلى ساحة الوعي. نحن إزاء عملية خلق وتكوين وانعكاس في آن.

الواقع والشخصيات والأحداث تتداخل وتتشابك عبر صياغة وبناء معقّدين وساحرين. أي عمل روائي مهم ومدهش يحتوي عناصر من الالتباس واللاوضوح والسحرية والمكر اللاواقعي لاسيما في التناول الأسطوري وتيار الوعي وانكسار الأزمنة والأحلام الغريبة أو السريالية أحياناً. حالة الكتابة ومجراها تولّد نوعاً من الزوغان والاضطراب النفسي والتخاطر الداخلي مع الشخصية والحدث. الرواية ليست محاكاة للواقع ثمة واقع آخر مواز للعالم الموضوعي الخارجي هو هذا البناء الروائي الموصول والمفصول في آن معاً.

الرواية ليست اعترافاً ذاتياً بقدر ما هي شهادة ضد الفساد والخراب واغتيال الحرية. شهادة فضيحة وتعرية وانحياز للحقيقة والضمير الحيّ للإنسان.

هل تؤمن بالحب بين الرجل والمرأة وما هو مفهوم الحبّ لديك؟

– أحد المعاني الجوهرية للوجود والإنسان: الحب. هذا إذا لم يكن هو المعنى المركزي وسرّ كينونة الإنسان في العالم وأساس الخليقة على الأرض. كيف يمكن أن يكون أو يستمر العالم في غياب المرأة وعلاقتها بالرجل؟ من بداية الكون، عبر أسطورة آدم وحواء كان الرجل والمرأة قطبيّ الحياة. المرأة صديقة الرجل وحبيبته وزوجته وأخته وأمه، نصفه الآخر في الكون والعلاقة بينهما لابد أن تكون متكافئة ومتوازنة في البيت والعمل بعيداً عن مفهوم الذكورية الشرقي والمتخلف. واحد من أسباب انحطاط مجتمعنا العربي، والمجتمعات الإسلامية عامة، هو هذا الصدع والشرخ القائم على مفهوم الكبت والفصل والدونية وهيمنة الرجل على المرأة، وتهميشها كعنصر قاصر محكوم بالنسل والجنس وعمل البيت.



يتحدث غولدمان عن وجود علاقة بين مضمون الأعمال الروائية والوعي الجمعي أو الثقافة الاجتماعية، هل تعتقد بوجود تلك العلاقة؟ وهل تظهر تلك العلاقة في رواياتك؟ أم أنّك تتمرد على هذا الوعي في أعمالك؟

– للأعمال الروائية علاقة ليس بالوعي الجمعي وحسب، إن ما اكتشفه عالم النفس كارل غوستاف يونغ من خلال تجاربه النفسية وتحليلاته حول الأنماط الأولى والبدائية لما سمّاه: اللاشعور الجمعي المتوارث منذ خلق وتكوين المجتمعات البشرية الأولى قبل نشوء المدنية والحضارة والتاريخ. وهذه العلاقة ربما تظهر في حالة الأحلام والرجع الميثولوجي (الأسطوري) على نحو رمزي أو خفي غير مدرك عبر السلوك والتفكير والتخاطرات بعيدة الغور. العمل الروائي العظيم والإنساني تتسرب إليه هذه العناصر فتعطيه شمولية، وعمقاً كونياً، يتخطى ما هو ذاتي وخاص ومحدود.

هل تؤدي الأديان والقيم والمبادئ والعادات والتقاليد إلى سحق الإنسان أم أنّ فهم الإنسان الخاطئ لهذه الأمور هو الذي يؤدي إلى ذلك؟ أين يكمن الخطأ في رأيك: فينا أم في هذه الثوابت؟

– الإنسان منذ فجر البشرية هو الذي أنشأ وخلق المفاهيم: الأديان – القيم – المبادئ – القوانين – التقاليد والأعراف، وهذه المفاهيم وجدت أساساً لبناء المجتمع والإنسان والارتقاء به نحو الأفضل والأكمل مادياً وروحياً. وهذا الإنسان إما أن يحوّل مفاهيمه هذه وينحو بها نحو الحرية والعدالة والتضامن الإنساني والسموّ الروحي والعقلي وإما أن ينحرف بها باتجاه كبت الإنسان وقمعه واغتيال حريته وعقله وتدمير حضارته. الخطأ إذن في الإنسان ومسألة تطوره، وتفتح عقله مع العصور لتطوير هذه المفاهيم نحو ومع ارتقاء الإنسان وعلومه والعصر الراهن، نزوعاً إلى الحضارة الجديدة التي نحلم بها ونسعى لتشييدها عوضاً عن البكاء على الأطلال القديمة، والتغني والمباهاة بحضارة العرب الماضية التي دخلت المتاحف وأرشيف التاريخ.

يقول بشير القمري: المجتمعات العربية مجتمعات لا تقرأ لأسباب كثيرة يعلمها الجميع. والسؤال إذن لمن يكتب المبدع أو الناقد وما فائدة الكتابة إذا ظلّت أسيرة الكتب ولم تقرأ؟!

– المجتمع العربي مسحوق مادياً ومقموع سياسياً، الأغنياء والنّهابون يزدادون غنى، وأكثرية الشعب تزداد فقراً مع الزمن. البحث والتفكير بالخبز يأتي قبل البحث والتفكير بالكتاب، هذا في التشخيص العام. في مستوى آخر الثقافة في بلاد العرب هامشية في مجال اهتمام السلطة، وإن وجد الاهتمام فالسلطة لا تنتج سوى ثقافة تافهة وسطحية ومحدودة الأفق. المثقفون الجادّون والمهتمون بالمشهد الثقافي كعلامة حضارية وحدهم من يكافح لوضع الثقافة في المتن لا الهامش. وفي النهاية الثقافة تتحول إلى نوع من الاختصاص المركز داخل نطاق الأقلية عوضاً عن شموليتها لتكون غذاء الشعب العقلي والروحي. في رأيي رغم الصعوبات المعترضة والمتعددة كالأمية والفقر والقمع والرقابة في البلاد العربية يبقى المشهد الثقافي هو الأفضل نسبياً. وهو يتقدم على المشهد السياسي والاجتماعي والاقتصادي المتخلف المزري.

ذكر في كتاب «الأيديولوجيا والأدب

في سورية» لـ: نبيل سليمان وبوعلي ياسين ما يلي: حيدر حيدر هو أحد الكتاب الذين هجروا الريف إلى المدينة إلا أن روابط معينة لا تزال تشدّهم إلى المنبت الأول فهم يتأرجحون بين نارين: الضرورة تستبقيهم في المدينة والجذور القديمة غائرة، صلبة لا تموت. إن هذا التكوين يجعل من حيدر حيدر تربة خصبة لتمازج الفكر الغيبي بالفكر الواقعي، الفكر المثالي بالفكر العلمي، الأمر الذي يتطلب نضالاً شاقاً على المستوى الذاتي كيما يتحقق الظفر على هذه الازدواجية. والسؤال: هل حققت الظفر على هذه الازدواجية وكيف؟ وما هو الفكر الذي نتج عن تمازج هذين الفكرين المثالي والعلمي؟ هذا إذا كنت تسلّم بما قاله هذان المؤلفان عنك.

– كتاب «الأدب والأيديولوجيا في سورية» كتب في مرحلة «جدانوفية» تقول أو تقوّم الأدب من منظور سياسي وحزبي إبان هيمنة تيار الواقعية الاشتراكية في الأدب، ولذا فالتحليل والحكم خلاله جاء منحازاً ومحكوماً بآراء ومرتسمات مسبقة لا تعطي الأسلوب أو البنية الأدبية أهميتها الأساسية. الآراء والتحليلات الخاطئة تمحورت حول مضمون العمل، كما أن الآراء التي وردت فيه استقيت من منظور شخصي – ذاتوي، كما بنيت الأحكام عبره على مقولات خاطئة: ريف/ مدينة، فكر غيبي/ فكر واقعي، مثالي/ مادي. هذا التأطير يحيل إلى الأيديولوجيا برؤيتها السياسية القاصرة. فيما بعد حدث تراجع من قبل الكاتبين عن الكثير من هذه الأحكام والتقويمات السريعة، والتي أثبت التطور مدى بؤسها وفقرها.

الحياة والإنسان بالنسبة لي هما التطور الدائم على المستوى المادي والروحي والعقلي. وموضوع الازدواجية الفلسفية مسألة مفتعلة، وإذا ما وجدت ملامحها في البدايات فالتطور والوعي الفكري والتجربة الحياتية، أرست قناعات واتجاهات فكرية واضحة في ما كتبت لاحقاً. والخلاف الفلسفي متواصل منذ أرسطو وأفلاطون حتى الآن. المادية التاريخية والجدلية صحيحة بنسبة كبرى في المجال الاجتماعي، وفلسفة هيجل وبرغسون والفلسفة الوجودية والطبيعية ليست هامشية. التحليل النفسي أساسي وجوهري في المجال الفردي، وإدراك أعماق النفس البشرية، الأنثربولوجيا والتراث والأساطير عبر التاريخ لاغنى عن معرفتها. إذن هذه المعارف الشمولية هي التي تشكل ما نسميه بالوعي الإنساني في التاريخ. هذا الوعي العام هو صخرة الثقافة والعقل وبؤرة التطور الحضاري.

يقول محمود إبراهيم الأطرش في كتابه «اتجاهات القصة في سورية»: **هناك استمرار للاتجاه الوجودي مع محاولة مزجه بشعارات وأفكار ثورية، وفي تلك الرؤية الفردية الذاتية للعالم وذلك التمحور حول الذات، حيث نلمح باستمرار الإنسان الفرد البطل وهو يخوض صراعاً نبيلاً مع عالم من المتواطئين والأغنياء والشرطة ويلاحظ هذا التوجه في بعض نماذج حيدر حيدر، ووليد إخلاصي وجورج سالم. هل تنطلق حقاً من رؤية فردية ذاتية للعالم؟ وما هي هذه الرؤية؟**

– عبر قصصي ورواياتي هناك شخصيات تواجه العسف والحصار والاستبداد السياسي والتخلف وكبت الحرية، لكن هذه المواجهة تستند إلى أساس اجتماعي ونزوع نحو مستقبل أجمل وأفضل للإنسان بشكل عام. النزوع هنا لا يعني الفرد لذاته، إنما الفرد الاجتماعي مسحوباً على الآخر المماثل اجتماعياً.

تخصيص الفرد «س» في الصراع من أجل الحرية لا تعني البطولة الذاتية أو روح الفروسية، وتمجيدها كما في الأدب العربي القديم. هذه «العيّنة» التي تؤخذ هي شريحة اجتماعية يتم من خلالها فضح القمع العمومي السائد. أي فهم المعنى «البطولة الفردية» خارج الصراع الاجتماعي هو فهم مزيّف وقاصر في التحليل النهائي.

شخصيات رواية «وليمة لأعشاب البحر» مثلاً لا تخوض صراعاتها لصالحها الفردي الذاتي، بقدر ما يرى هذا الصراع اجتماعياً وتاريخياً. وهذا المنظور الاجتماعي – التاريخي ينسحب على شخصيات الروايات الأخرى.

الحياة والإنسان بالنسبة لي هما التطور الدائم على المستوى المادي والروحي والعقلي.

في كتاب «الرواية السورية» لنبيل سليمان تقول عن مستقبل الرواية: **«إنني أعتقد أن الرواية العربية ما تزال في مراحل طفولتها الأولى، والإنتاج الروائي العربي في طليعته ربّما وضع حجر الأساس ولكن البناء لم ينهض بعد». وأريد أن أسأل بعد مرور فترة زمنية لا بأس بها هل تعتقد أن الرواية العربية استطاعت عبر تاريخها مدّ جذور لها في المجتمع العربي من حيث الردّ على حاجات المجتمع الجمالية ومن حيث تلبية الحاجات المعرفية الجمالية عند أبناء ذلك المجتمع؟ هل نهض البناء واكتمل؟**

– الرواية الآن تتقدم حثيثاً وتبدو في طليعة الأنواع الأدبية الأخرى كالشعر مثلاً الذي ابتدأت موجاته الحديثة تنحسر بعد أن تأسس في كتابات روّاده منذ مطالع الستينات. الآن يقال: الرواية ديوان العرب بدلاً من الشعر. التعقيدات والتطورات والصراعات الاجتماعية والسياسية في بلاد العرب وحدها الرواية القادرة على الإحاطة بها وتحليلها ورصدها على نحو واسع وعميق وملحمي. الرواية العربية اتضحت ملامحها أكثر منها قبل عشرين عاماً وهي تتطور من الواقعية الاجتماعية باتجاه الحداثة كأسلوب وبنية فنية جديدة.



المحور الثالث: الأعمال الروائية للأديب

«أهمية المرأة ودورها في المجتمع وضرورة تحررها واختيارها لعلاقتها مع الرجل بالشكل الذي تراه مناسباً بعيداً عن الإباحية المرفوضة طبعاً».

كيف بدأت الكتابة وما الدافع المباشر أو غير المباشر الذي جعلك تختار هذا النوع الأدبي لتعبّر به عن العالم الذي تقوم ببنائه؛ علماً بأن اللغة المكثفة التي تكتب بها تقترب من لغة الشعر؟ وأين

تجد نفسك أكثر في القصة القصيرة أم في الرواية؟ ثم «الفهد» رواية أم قصة؟

– دافع الكتابة الأدبية غير مدرك وملموس سوى في الرغبة الداخلية للتعبير عن الأحاسيس والمشاعر الذاتية والموضوعية. طاقة ضاغطة في الأعماق تنزع للخروج إلى العالم، وهذه الطاقة إذ تأخذ شكلها الأدبي قصة أو رواية تبنى وتتكون كوجهة نظر وأفكار وميول حول الإنسان والمجتمع والأحوال الداخلية والخارجية. نوع من الاحتجاج والرغبة في التوازن بين الأديب والعالم المحيط. هذا كلّه يولد ويتشكل ويحسّ به في أعقاب القراءة والمطالعة والتثقيف الذاتي والامتلاء الثقافي والمعرفي، فيما بعد يفاجأ الأديب وقد وقع في ورطة الكتابة ومغامرتها التي تبدأ ميلاً أو رغبة أو لعباً، ثم تبدأ تحولاتها الصعبة والممضّة. الموهبة والتجربة والتأمل والعمق الثقافي، هذه العناصر إذا توافرت، وهي تحتاج إلى جهد ودأب ومران، هي التي تشيّد عملاً أدبياً هاماً وعظيماً.

اللغة المكثفة في أعمالي، أو الأسلوب وهذا أكثر دقة، هو أسلوب جمالي–ملحمي أكثر منه شعري. ثنائية شعر–نثر في ذهن المتلقي ملتبسة وهي موروثة من خلال الدراسة الأكاديمية والمدرسية القديمة. استخدام المجاز أو الاستعارة أو الكناية أو الاشتقاق والتوليد والنحت، أو هجر المفردات المألوفة في الأدب واستبدالها بمفردات وعبارات جديدة، هذا مألوف في النثر كما في الشعر.

في القصة والرواية الجديدة تطور أسلوبي جمالي قد يقترب أحياناً من المجال الشعري، هذا التطور يحايث اللوحة التشكيلية والموسيقى والفن السريالي والتصوير السينمائي أحياناً. الرواية طاقتها ومساحتها وعمقها أشمل من القصة القصيرة وأنا أميل إلى الرواية أكثر من القصة القصيرة التي لا غنى عنها. «الفهد» رواية من النوع الذي يسمى بالفرنسية «نوفيل» أي القصة الطويلة أو الرواية المتوسطة في الحجم، لكن البناء الفني بناء روائي كحدث وأسلوب.

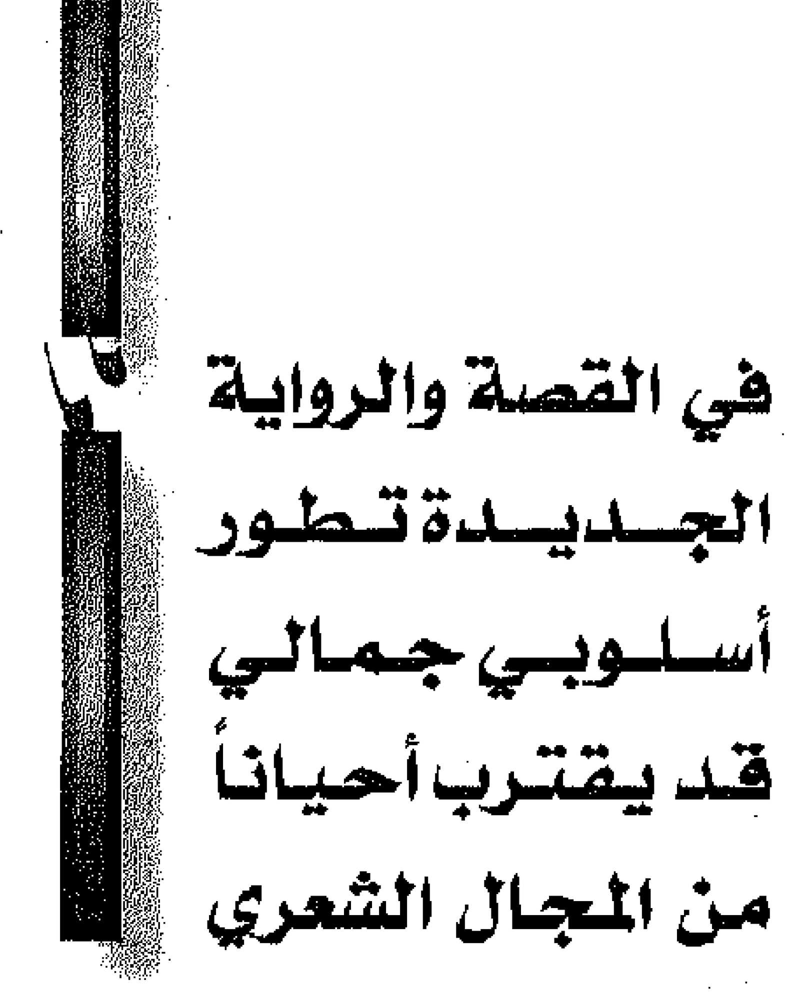
أنت تنحت من صخر ولا تغرف من بحر كما تقول في أحد اللقاءات التي أجريت معك، وهذا يعني أنك تخطط لكل كلمة تقولها وتدقق في كل فكرة تطرحها، أي أنك تكتب بشكل منظم وواع وهادف وأن اختيارك للكلمة وللفكرة ليس عشوائياً وأن كل كلمة تختارها تنطوي على هدف تريد الوصول إليه وتعبر عن معاناة، فما هي القضية التي تدافع عنها أو تبشر بها في رواياتك؟

– هذا يعيدنا إلى السؤال الأول حول الكثافة واقتصاد اللغة. لقد قالت العرب قديماً: «خير الكلام ما قلّ ودلّ» وهذا قول مأثور عميق الدلالة. الإسهاب والتفاصيل الزائدة واستهلاك اللغة في لزوم ما لا يلزم والثرثرة الفائضة عن الحاجة تهلهل العمل الروائي وترهّله، كما تفقده طاقته المشعّة والتعبيرية والتأملية. لا يبقى للقارئ شيء يفكر به ويتأمله ويدهشه إذا ما أعطاه الروائي الأشياء كلها. القارئ أو المتلقي للعمل الأدبي العميق مشارك مع الأديب في العمل. يفكر ويتأمل ويسأل ويضيف ويدهش ويضطرب.

النحت من الصخر يشيّد بنياناً بقوة الصخر، والغرف من البحر يشيد بناء من ماء فوق الرمل. القضية أو المسألة المركزية في أعمالي هي: الإنسان والحرية، العدالة والتضامن البشري. فضح العسف والاستبداد بدءاً من الأسرة وانتهاءً بالسلطة السياسية.

ما هو العمل الروائي الأقرب إلى نفسك من بين الروايات التي كتبتها؛ ومن هي الشخصية المميزة التي تحبها وتجد فيها صدى روحك وفكرك ونفسك؟

– العمل الروائي القريب من نفسي «مرايا النار». هناك أكثر من شخصية



في رواياتي وقصصي موزع أنا عبرها وهي حميمة بنسبة ما. شخصية «آسيا الأخضر» في «وليمة لأعشاب البحر» و«دميانة» في «مرايا النار» و«راوية» في «شموس الغجر» من الشخصيات الأكثر حميمية إلى نفسي.

لمن تكتب؟ لمن تتوجه بخطابك الروائي؟ أنا أعتقد أن القارئ العادي من الصعب عليه أن يتناول رواياتك وأن يفهمها فهماً جيداً، فهل تكتب لفئة معينة من القرّاء؟

– مستويات القراءة والقرّاء ليست واحدة. هناك القارئ العادي والمتوسط والجيد والممتاز. الثقافة ليست هواية، هي نوع من الاحتراف والممارسة الحياتية الدؤوبة ولكي نصل إلى لآلئ البحر لا بد من إتقان مهنة الغوص. رواياتي ليست طلاسماً ولا ألغازاً أو رموزاً مبهمة وسريالية. قد تكون صعبة بنسبة ما ومميزة عن غيرها من الروايات الواقعية السهلة التي تعطي كل شيء دفعة واحدة كوجبة سهلة. لماذا لا يجهد القارئ في تذليل بعض الصعوبات، ويعتاد البحث والتأمل والتحليل؟ نعود إلى مقولة أبي تمّام الشاعر عندما سئل: لماذا لا تكتب ما يفهم؟ فأجاب: لماذا لا تفهم ما يقال؟

رفع القارئ إلى مستوى العمل الأدبي لا النزول إليه هو جوهر الاستنارة والثقافة العميقة. المياه العميقة أكثر نقاء وعذوبة وجوهرية وثراء من المياه الضحلة. هناك تكمن المغامرة والخطورة والاكتشاف والدهشة. هذه هي الرحلة المشتركة بين الأديب والقارئ، والناقد الوسيط حين يكون نزيهاً وموضوعياً.

إذا دخلنا إلى داخل النصوص الروائية التي كتبتها نلاحظ الجرأة الكبيرة في التعرض للمحرّمات (التابوات)، أعني السلطة والتراث والدين والجنس والعادات والتقاليد وغيرها؛ ونلاحظ دائماً الموقف السلبي تجاه هذه المحرمات وظهورها بشكل سلبي وربما مشوه أحياناً فما تعليل ذلك من وجهة نظر الكاتب؟ هل هذا يعني أن هذه المحرمات يجب أن تهدم لأنها لا تحتوي على الجانب الإيجابي وليس فيها إلا الجانب السلبي المصور في الروايات؟

– حياتنا وواقعنا العربي ما زالا

محكومين بالقمع: قمع سياسي، قمع اجتماعي، قمع جنسي، قمع ثقافي، قمع ديني. وهذا القمع معاد للحرية والإنسان. لذا نحن مشوّهون ومحطومون ومعطوبون من الداخل، عدا الاستثناءات المحدودة في المجال الثقافي، سواء على مستوى الفرد أو الأسرة. في القرن العشرين والواحد وعشرين، وربما بعد قرن آخر، قوى القمع والظلام والتخلف تتحكم بحياتنا ومصائرنا، كما تحاول إعادة عجلة التاريخ إلى الوراء، إلى الماضي البدوي والرعوي والديني. ومع أن مفهوم الخلافة أصبح من مخلفات الماضي إلا أن الخليفة ما زال بيننا، وفي دمه فيروس الخلافة كوليّ لله على الأرض والعباد. إذن نحن شكلاً وظاهراً على أبواب القرن الواحد والعشرين وكشوفاته العلمية والحضارية، إنما في الداخل والمفاهيم ونمط الحكم والسلوك والتفكير والعقل ما زلنا في القرن الثاني عشر. قرن التفكك والإمارات والخلافة وملوك الطوائف. إذا لم تشرح الرواية والأدب عامة هذه الظواهر السلبية وترفضها، وتشير إلى الانكسارات والانحطاط والتشوه القائم والراهن، فهذا يعني خيانة رسالة الأدب والثقافة. نحن لا نعيش في مجرّات سماوية أو في أعماق البحار أو في الصحاري المهجورة حتى نتحدث عن النجوم والبحار الزرقاء ورمال البوادي. لا بد من تهديم العالم القديم فينا حتى نشيّد العالم الجديد والحضارة الجديدة المتسقة مع تقدم العصر والإنسان.

نلاحظ تعاطفك مع شخصية المرأة المنحرفة ومحاولته تسويغ أعمالها وأفعالها والوقوف إلى جانبها، فما تعليل ذلك؟ وهل تعبّر صورة المرأة التي في الروايات عن صورة المرأة في مجتمعنا العربي؟

– في رواياتي هناك انحياز للمرأة التي شوهها المجتمع الذكوري والديني. هذا المجتمع المتخلف تاريخياً هو المسؤول عن انحرافها أو خروجها من كهف التقاليد البالية والكبت والنظرة الدونية السّلعية. تحرر المرأة وتحطيمها للقيود المفروضة عليها يعيد لها إنسانيتها ودورها الفعّال في المجتمع. هي ما تزال في حالة صراع ومواجهة مع قوى التخلف، وفي



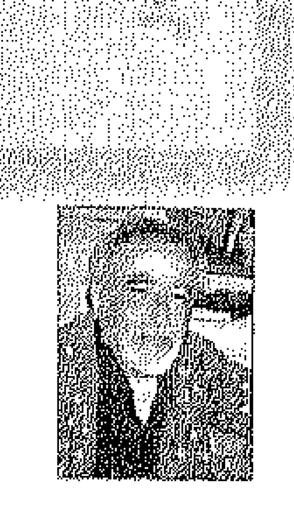
بعض المجتمعات المتطورة نسبياً أثبتت وجودها في الجامعة والمؤسسات العامة والحكومية والنقابية.

على الرغم من السوداوية التي تظهر في الروايات وعلى الرغم من الانكسارات والهزائم التي يعاني منها أشخاص رواياتك وعلى الرغم من حالة الضياع والتشرد والاغتراب أيضاً؛ أقول على الرغم من كل هذه الأشياء يوجد ضياء خفي يوحي بالتفاؤل وبأن التغيير سوف يحدث وسوف تتغير الأحوال السيئة التي تمر بها الشخصيات سواء أتمّ التغيير على أيديهم أم على أيدي سواهم فما تعليل هذه الظاهرة ومن أين يأتي هذا التفاؤل؟!

– هذه الملاحظة حول الضوء الخفيّ والإشارة إلى بعض التفاؤل والتقدم للإنسان في رواياتي، ملاحظة ذكية وعميقة وصحيحة فعلاً. أنا مؤمن بالتطور حتى لو كان بطيئاً، وثقتي بالإنسان الجديد راسخة رغم العوائق والعقبات الخارجية. هذا منطق التطور والتقدم، وإذا لم يكن الأمر هكذا فالموت أو الانتحار هو الحل النقيض. لا شيء يبقى كما هو ثابتاً وأبدياً، منطق التاريخ والعالم هو منطق التغيير والتقدم، والإنسان الجديد، إنساننا العربي، مسلحاً بالوعي والتنوير والعقل والحرية، هو الذي يبشر بفجر الحضارة الجديدة مهما كان الظلام الراهن كثيفاً ومنيخاً كالكابوس.

هل تتحرر المرأة إذا تخلصت من خوفها من الدين والقيم والعادات والتقاليد، هل تتحرر المرأة إذا أقامت علاقة مع الرجل كما يحلو لها بعيداً عن الأعراف الاجتماعية التي تعيش في ظلّها؟ وهل المرأة التي تفعل هذا حرّة بما تحمل هذه الكلمة من معنى، ألا تعاني هذه المرأة من حالة استلاب وقهر وأزمات نفسية حادة؟

– تحدثت في الأسئلة السابقة مليّاً عن المرأة وأهمية دورها في المجتمع وضرورة تحررها واختيارها لعلاقتها مع الرجل بالشكل الذي تراه مناسباً بعيداً عن الإباحية المرفوضة طبعاً. ليست المرأة وحدها المأزومة نفسياً، الرجل يمكن أن يكون مأزوماً. هذه حالات استثنائية وخاصة، وحين نكون في مجتمع ديمقراطي، مدني وعلماني تتقلص هذه الحالات الفردية إلى حدودها الدنيا. المهم أن نحيا في مجتمع صحي وسوي بعيد عن الكبت والقمع سواء على مستوى الأسرة أو المؤسسات الاجتماعية أو السلطة السياسية القامعة.



نلاحظ أنك تسعى من خلال رواياتك إلى تحرير الإنسان من كل شيء ولكن عندما تنعدم جميع القيم والثوابت ألا يعني هذا وقوع الإنسان في الفوضوية، ألا يصل إلى حالة ضياع وتشرد واغتراب؟! ثم ما هو مفهوم الإنسان لديك؟ الإنسان عامة، والإنسان العربي خاصة؟

– مفهوم الخروج على التقاليد القديمة والبالية والقمعية لا يعني الفوضى إنما الحرية الإنسانية المسؤولة، الفعالة والمنتجة شخوص رواياتي وقصصي تشير إلى التحرر وكسر القيود والحصارات المعادية للإنسان في المجتمع حتى تتفتح الطاقات والقوى الخلاّقة داخل الإنسان. نحن مواطنون لا رعايا. ونحن بشر أحرار لا عبيد. ولا بد هنا من إشارة إلى مقولة الخليفة العظيم في زمانه عمر بن الخطاب: «متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحراراً». هل هناك من حكمة وحقيقة أعمق من هذه المقولة

الرائعة على مدى العصور؟

لماذا اخترت الجزائر لتكون مسرحاً لأحداث روايتك «وليمة لأعشاب البحر» وهل نستطيع أن نقول إن تحديد المكان بدقة هو نوع من الإيهام الفني للقارئ لنجعله يعتقد أن الأحداث التي تجري في الرواية حقيقية وأن الرواية واقعية كما يرى الدكتور سمر روحي الفيصل؟ وهل نستطيع أن نعمّم هذه الأحداث وهذه الجزائر على أماكن أخرى في الوطن العربي أو العالم؟ أم أن المكان مكان حقيقي؟

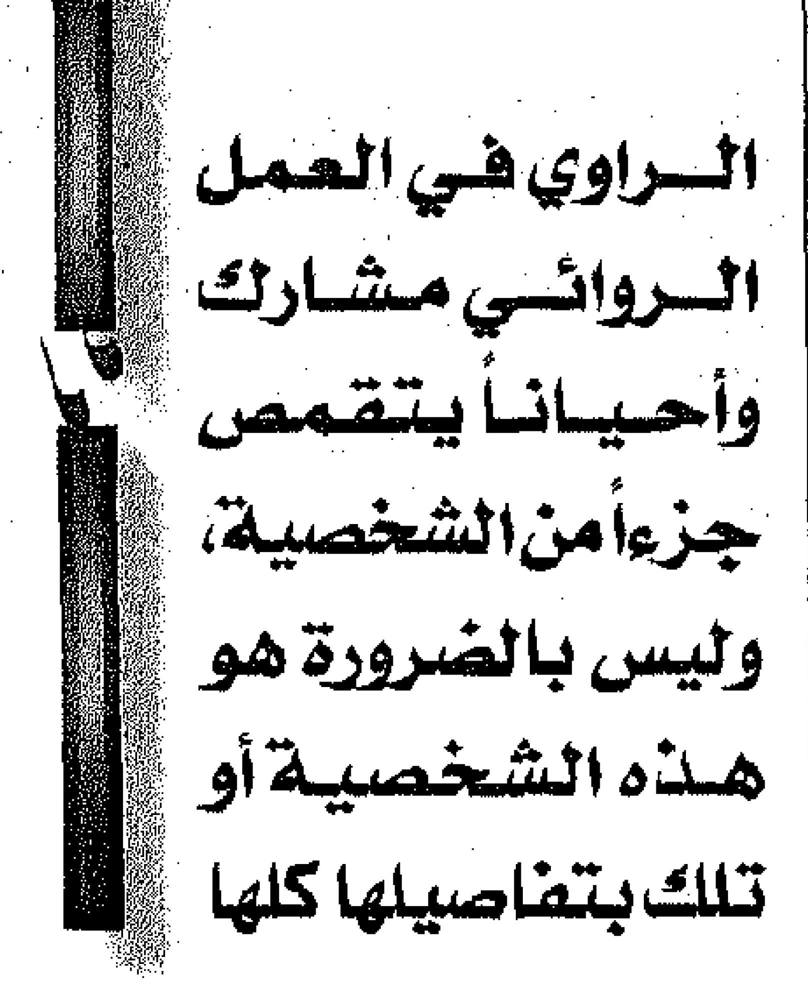
– أحداث رواية «وليمة لأعشاب البحر» مسرحها الجزائر والعراق معاً. ومرجعية أحداثها وشخوصها واقعية بنسبة كبرى. وقائعها ليست محصورة في مسرحها المكاني ومغلقة في الإطار الجزائري والعراقي. هي رواية عربية شاملة في نهاية المطاف، يمكن تعميم دلالاتها ووقائعها ومشاهدها الملحمية على الوطن العربي وإنسانه المدمر بالقمع والموت والسجن والنفي والمطاردة والحصار.

ماذا أضافت لك ولفنّك الروائي الفترة التي قضيتها في الجزائر؟

– أهم ما في التجربة الجزائرية هي إنجاز رواية «وليمة لأعشاب البحر» من خلال فهمي ومعرفتي الدقيقة بالمجتمع الجزائري وإنسانه وثورته الوطنية التحررية، المعبر عنها في الرواية.

يقول أحدهم إن في رواية «وليمة لأعشاب البحر» فصلاً كاملاً نستطيع حذفه وهو بمثابة منشور سياسي؛ وهذا يعني وجود ترهل فني في الرواية فما هو رأيك؟

– لا أعرف عن أي فصل يتحدث هذا «الأحدهم». القارئ حرّ في استنتاجاته وأنا لا أملك حق مصادرة رأيه. ما يمكن قوله حول موضوع المحور السياسي في الرواية هو: أحد الأعمدة الأساسية للرواية سياسي بالمفهوم الاستراتيجي– الوثائقي أحياناً. وهذا المفهوم سجّل ليعطي الرواية مصداقية تاريخية حتى لا يقال بأن الروائي يؤول التاريخ أو يتجنى على الأحداث الواقعية ويزوّرها.



الراوي في العمل الروائي مشارك وأحياناً يتقمص جزءاً من الشخصية، وليس بالضرورة هو هذه الشخصية أو تلك بتفاصيلها كلها

نلاحظ في روايات حيدر حيدر الهمّ السياسي الضاغط بشكل كبير وواضح، فهل نستطيع القول بأنك تكتب رواية سياسية؟

– أحد محاور رواياتي سياسي. هناك محاور أخرى كالحب والموت والجنس والحرية والحصار والمقاومة. وهذه المحاور تشكل النسيج المتكامل للعمل الروائي. لا أنزع إلى كتابة رواية سياسية إن لم أقل بأنني أنفر نفوراً عميقاً من الانفراد السياسي وهيمنته على أي عمل إبداعي.

المحور الرابع: الشكل الفني

«بعد تحليل وتأمل ومراقبة داخلية وخارجية، أدركت بأن تيار الوعي أو تيار الذاكرة هو الواقع الموضوعي في الحياة وداخل أعماق النفس الإنسانية».

هل تأثرت في الشكل الذي تتخذه في بناء رواياتك، والأساليب الفنية الروائية التي تتبعها بكاتب معين أو اتجاه محدد كتيار الوعي في الرواية الجديدة وجيمس جويس ومارسيل بروست وغيرهم؟

– يستهويني تيار الوعي في الشكل الفني كأسلوب إبداعي جديد مغاير للأسلوب الواقعي. وحين قرأت روايات لفوكنر وجويس وفرجينيا وولف وبروست وناتالي ساروت وروب غرييه وغيرهم من كتاب تيار الوعي أحببت أسلوبهم وأعمالهم، وأظن أنني منحاز إلى أسلوب هؤلاء أكثر من غيرهم.

تيار الوعي هو ما يجري واقعياً في الحياة الإنسانية من خلال انكسار الزمن والتغير المكاني عبر الأحداث التي لا تتوالى كتيار مستمر، متواصل، متلاحق كحلقات، أو كجريان الماء في النهر. الأحداث والوقائع تأتي إلى الذاكرة كتيار متناوب، منكسر ومتقطع في أزمنة: الماضي – الحاضر – المستقبل.

الأسلوب الواقعي في السرد الروائي يتناقض مع الواقع الحقيقي لمجرى الأحداث. ونحن إذ نروي حادثة أو واقعة ما في زمن راهن تأتي إلى الذاكرة من خلال التداعي حوادث أخرى جرت في زمن آخر ومكان آخر في الماضي، تقتحم الذاكرة وتأخذ حيّزاً في الوعي والتفكير، يحدث هذا في حلم النوم أو حلم اليقظة مثلاً. هكذا تختلط الأحداث والوقائع والأزمنة والأماكن في لحظة أو برهة واحدة ونحن نتحدث أو نروي أو نفكر.

إذن بعد تحليل وتأمل ومراقبة داخلية وخارجية، أدركت بأن تيار الوعي أو تيار الذاكرة هو الواقع الموضوعي في الحياة وداخل أعماق النفس الإنسانية.

يختلف النقاد حول «الراوي» في الرواية ويميزون بين أنواع مختلفة للراوي كالراوي العالم بكل شيء والراوي المشارك والراوي المتعدد؛ وأريد أن أسأل كيف تنظر إلى الراوي هل هو شخصية كغيره من الشخصيات أم أن شخصية الراوي لها خصوصية معينة ترتبط بالروائي حيث يرى بعضهم أنها صوت الكاتب الروائي؟

– الراوي في العمل الروائي مشارك وأحياناً يتقمص جزءاً من الشخصية، وليس بالضرورة هو هذه الشخصية أو تلك بتفاصيلها كلها. قوّة المخيلة في الإيهام والمكر عليها النأي بالراوي إلى مسافة بعيدة نسبياً، حتى يكتسب العمل قوّة الإقناع الموضوعية اللاشخصية.

المرجعية الواقعية مهمة في هذا السياق فهي التي تعطي العمل قيمته الشمولية وقدرته على إقناع المتلقي. الذاتي ذو حدّين: حد إيجابي يمكن أن يثري العمل الروائي، وحد سلبي يمكن أن يفقر العمل. ونحن هنا إزاء ما نسميه الموهبة والذكاء وكيفية الإفادة من العنصر الذاتي. بحيث لا يطغى ويتحول إلى سيرة شخصية أو ناطقاً سافراً ومفضوحاً باسم الشخصية الروائية.

* أكاديمية من سوريا



مفلح العدوان *

مصافحة تشيخوف

أحن إلى كتابة القصة..
افتقدها منذ زمن، بعد أن انهمكت في الكتابة حول المكان، وبالتحديد في فضاءات القرية الأردنية بكل تجلياتها، توقا لإصدار موسوعة القرية الأردنية، بأجزائها التي حددتها بأكثر من خمسة، رغم أن في هذه التجربة انزياحا باتجاه تهذيب المعلومة بكافة أبعادها التاريخية والانثروبولوجية والأركيولوجية مع الذاكرة الشفوية لتقدم في سياقات لغة سردية، تقص ما تيسر من حكايات تلك القرى، وتنسج القصص على نول جديد.

***

أخلو إلى ذاتي، فيشدني الحنين إلى كتابة القصة، ولا أقول الرواية، ولا الشعر، فللقصة عندي مكانة، ومهابة، وسحر، وغواية، وفتنة، لا يعرفها إلا من أخلص لها، ودخل معبدها متعبدا، حتى ولو كتب قصة واحدة.

***

في لحظات الحنين هذه، أعود إلى تشيخوف، وأقرأه مرة أخرى، أقرأ حتى ولو قصة واحدة من روائعه الذي كتب، فأعيد من خلال تلك القراءة مصافحتي له، كصديق، وأبتسم، ويبتسم لي، وتعود الي لحظات خجل بدء الكتابة، فيحمر وجهي، وهنا أتذكر ما استشهدت به في مئوية وفاة ذلك الصديق، تشيخوف، في أنه (ذات مرة عاد تشيخوف بمزاج مرح جدا من الكورنيش، حيث كان يتنزه أحيانا، وروى بحيوية كبيرة: كان لدي لقاء رائع.. وأنا أتمشى على الكورنيش اقترب مني فجأة ضابط مدفعية، شاب صغير، ملازم، قال «هل أنتم انطوان بافلوفتش تشيخوف؟»، قلت: نعم أنا. أي خدمة ؟ قال: «عفوا على الإزعاج، ولكنني أريد منذ وقت طويل أن أصافحكم !». واحمر وجهه.. يا له من شاب رائع، وما أرق وجهه. وصافحنا بعضنا بعضا وافترقنا).
هذا المقطع لصديق تشيخوف، الأديب الكسندر كوبرين، كتبه في ذكرى وفاة تشيخوف، لكن ما يلفت في المقطع أننا كأدباء، وككاتبي قصة ربما يمثلنا هذا الشاب الذي صافح تشيخوف، وكأننا نبحث عنه طويلا في بدايات تهجينا كتابة النثر، لنصافحه فقط، نصافحه بالقراءة وبالتتلمذ الأولي على إثر تلك المصافحة التي نشعر أيضا انه فرح بها، ولا يطول ذلك اللقاء، كأنه مرصود ليضع من يقابله على بداية الطريق، ليطور في هذا الفن، فن القصة، كما فعل تشيخوف، ثم يكون الفراق، ويبقى اثر ذاك اللقاء، وهكذا يمكن تصور تلك العلاقة الوجدانية بين هذا الكاتب العظيم، وبين كل من جاء بعده من كتاب القصة، ولنقل المسرح والرواية أيضا، انه يدعو إلى تجديد الحياة أكثر، من خلال تلك القصص، فهو يؤمن بطريقة الانطلاق من الضد، ليكون تكريس هذا التجديد.

***

أغيب قليلا.. لكنني في كل مرحلة زمنية لا بد وان أعود إلى تشيخوف، هناك موسم لتلك العودة، حيث يكون فيه الحنين إلى القصة، فأعيد قراءة تشيخوف، وأسترد حرارة تلك المصافحة الأولى لذلك الشاب الذي التقى تشيخوف على الكورنيش، فيشحن هذا اللقاء همتي، وأرى في بؤرة الجوهر مبدعا عظيما رحل قبل مئة سنة لكنه ما زال يبتسم لكل كتاب القصة منتظرا جديدهم الذي يتابعه حتى بعد طول غياب.

---

* كاتب اردني
mefleh_aladwan@yahoo.com

كيمياء النص الشعري في قصيدة «دماء الثلج» للشاعر أحمد قران الزهراني



(ما يخلقه الإنسان في أي سياق(...)،
هو انبعاث له، يتواجد معه في علاقة أنثوية)
(نورثروب فراي:الماهية والخرافة ص٣٩٦)

تمهيد نظري:

لا نبالغ حين نقول، عندما نباشر النص الإبداعي الأصيل - المتمرد على الحصار - أننا حيال تركيبة معقدة من شحنات (نفسية، اجتماعية، دينية، إيديولوجية، فلسفية، لغوية... إلخ)، منبثقة من ميثولوجيا الأنا، من عقدها وأحلامها وآلامها، وآمالها؛ لذلك تتشابه التركيبة الكيميائية مع التركيبة الإبداعية (اللغوية).



ويصبح الناقد كيميائيا يحلل في مختبر اللغة، ويكشف عن فسيفساء النص، باحثا عن تلك المفردات الهاربة من سياقات شتى والملتئمة لتشكل المعنى المتفرد. فاللغة نسق منظم، وملك مشاع للجميع، ولكي يصنع المبدع فرادته عليه أن يكسّر من اللغة -دون أن يخرج عن نسقها - ثم يركب منها ما به يؤسس فرادته ينزاح ويؤلف بين المتنافرات، غير أنه داخل المختلف /المتنافر يولد الانسجام، وهذا الانزياح والعدول، هو الذي يشكل جمالية النص، أو شعرية النص بالمفهوم المعاصر.

وماذا يفعل الناقد وسط هذا المعترك؟

إنه يفكك النص، ثم يعيد تركيبه كي يكتشف ذلك الانسجام المستبطن.

يباشر الناقد النص بمعزل عن المبدع، ليخرج بعلائق منطقية، ولغة النص هي التي تنوب عن المبدع، فتصبح المعركة بين النص والناقد وينام المبدع ملء جفونه عن شواردها على حد قول المتنبي:

انام ملء جفوني عن شواردها
ويسهر الخلق جرّاها ويختصم

ولعل هذه المعركة تدخل في باب المجادلات اللذيذة كالمجادلة بين العاشق (الناقد)والمعشوق (النص).

يحاول الناقد/العاشق مراودة النص /المعشوق، ومخاتلته من أجل الكشف عن خباياه الممتعة، والبحث في شعرية النص متعة، والكشف عنها يولد لذة النص.

ينصهر الناقد مع النص وهو يسائله: من أي سياق أتت هذه المفردة أو الجملة، وكيف تم ترهينها ولماذا؟ ولعل حركة الأسئلة النشيطة والإجابة عنها هي التي يولد منها نسيج النص الثاني /نص القراءة.

يجتهد الناقد في طرح الأسئلة من خلال مقولات النص، (المتمظهر فونولوجيا)، الأمر الذي يجعله يرسم مسارات ودروب ليلج من خلالها إلى دواخل النص وأقاصيه، فالقراءة الشمولية، ومعرفة كل السياقات ضرب من المستحيل؛ لأن النص«خزّان كبير لسياقات بالغة التنوع والتعدد والتجدد، وهذا ما يمنح الذات المؤولة موقعا بالغ الأهمية، فلها وحدها الصلاحية في تحيين هذه الدلالة أو تلك، ضمن هذا المسار التأويلي أو ذاك، وفق شروط الانتقاء السياقي والظروف المقامية الخاصة بكل فعل قراءة»(١)

وتبدأ عملية التأويل من صيغة السؤال الأول، الذي يطرحه الناقد على النص، والجواب عنه يقتضي إعادة تنظيم عناصر النص وفق المسار التأويلي الذي يعتقد الناقد

أنه سيوصله إلى المعالم الكبرى في خبايا النص من أجل استنطاقها.

وما يلتقطه الناقد من اللغة أو ما تبوح به لغة النص للناقد ماهو الا مسار واحد من المسارات المتعددة؛ لأن المسار الذي يراه ناقد ما، تبرز فيه عناصر لغوية بعينها وتخمد عناصر أخرى تنتظر من يبرزها أو يحيّنها.

والعناصر البارزة التي حينها الناقد هي التي تفرض عليه منطق التأويل وفق تشابكها مع عناصر النص الأخرى، في صورة منسجمة تقود إلى معنى معين.

وإذا اعتبرنا النص «علامة» ينبغي تفكيك شيفرتها، فإن تحديد القراءة وتعدد التأويلات يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والقارئ أي بين العلامة ومستهلكها (٢)

وهذا التصور التأويلي هو ما يطلق عليه «شار ساندرس بورس» اسم «السيميوز»، «الذي هو السيمياء، و السيمياء في نظره ليست سوى تسمية أخرى للمنطق، وهي فعل؛ أي سيميوز والسيميوز هو سيرورة لإنتاج الدلالة ونمط في تداولها واستهلاكها» (٣).

وفكرة تأويل النص الإبداعي وأشكال تجلياته، وفعل التأويل لا يمكن أن يتم إلا إذا ارتبط بمقولات السيمياء (المنطق)؛ أي أن الرابط القانوني هو المؤطر لصحة العلامة ومعقوليتها، لأن التأويل ينبثق من حركة الإحالات التي تولّد العلامة (٤) المتمثلة في البنية الإنزياحية للجملة التي تخرق أفق توقع القارئ، وانطلاقا من العدول يحاول القارئ اعتمادا على القوانين الداخلية للنص من جهة، واستنادا إلى منطق الإحالات والمسار التأويلي من جهة أخرى، أن يخلق الانسجام من الاختلاف المتمظهر على سطح النص؛ أي أنه يعيد بناء المنطق من اللامنطق، والممكن من اللاممكن.

من هذا المنطلق سنحاول الاقتراب من نص شعري للشاعر«محمد قران الزهراني» الموسوم بـ: «دماء الثلج»

١ - وسمت التحليل بـ«كيمياء النص الشعري» في قصيدة «دماء الثلج».

التحليل:

يبني أحمد قران الزهراني نصوصه بنية انزياحية مخالفة للسائد، وتظهر المفارقة في الجمع بين نصوص غائبة قادمة من سياقات شتى، يؤلف بينها في سياق واحد، فكانت حفرياته من عمق مخزون الذاكرة التراثية الدينية والإنسانية.

شعرية العنوان تكمن في اللامنطق والجمع بين حقل الجسد وحقل الطبيعة، والمبدع وحده من يستطيع أن يبني من اللامنطق منطقا جديدا

ولعل أول علامة يمكن أن نقف عندها هي بوابة العنوان «دماء الثلج» وما تحمله من شحنات ترميزية تجعل منها علامة دالة على النص، تتقدمه وتعلن عنه، أي تسميه، و في التسمية إعلان عن فعل الخلق» (٥).

وهكذا يصبح العنوان سمة دالة عن النص وبطاقة تعريف له.

تومئ عبارة «دماء الثلج» إلى فيض من المعاني، وهي إن نظرنا إليها من الوجهة النحوية البسيطة، فهي خبر لمبتدأ محذوف تقديره هذه؛ أي هذه «دماء الثلج» وإذا نظرنا إليها من وجهة نحو النص فإنها مبتدأ معرف بالإضافة خبره في المتن.

والسؤال المطروح كيف نفكك: دماء الثلج من البنية العدولية إلى البنية البسيطة المعروفة، فأصل الجملة المنطقية هو:

دماء - الجراح =منطق =المحور الأصلي

ماء - الثلج = منطق=المحور الأصلي

دماء - الثلج = لا منطق=المحور الاختيار(المبتكر).

وشعرية العنوان تكمن في اللامنطق والجمع بين حقل الجسد وحقل الطبيعة، والمبدع وحده من يستطيع أن يبني من اللامنطق منطقا جديدا، وبين الممكن واللاممكن والمنطق اللامنطق يتنزل الناقد ليجمع بين ممكنات التحول ومسارات التأويل.

فالدماء مصدرها الجرح، الذي يحيل على الألم، وهي تتسم بالحرارة، لونها أحمر، ولكنها بالمقابل تتجمد إثر خروجها من الجرح وامتزاجها بالهواء الذي هو عنصر من عناصر الطبيعة، وبالتالي تحمل الدماء صفة الجمود.

والثلج مصدره الماء وهو يتسم بالبرودة، كما أن البرودة الشديدة تؤدي إلى الألم مثل الحرارة الشديدة.

وبالتالي فالدماء والثلج في النص تحيل على شيء آخر.

لدينا، الجرح، الألم، الحرارة، البرودة، الماء، وكلها صفات يمكن أن نختار منها صفة واحدة تجمع بين الثلج والدماء وقد يحيلنا الحدس في بناء مسارنا التأويلي إلى أن الجامع بين الدماء والثلج هو الألم.

وعندما نتجاوز العنوان إلى المتن نجده مسكونا منذ البداية بما يحيل على الألم والمخاض والفتنة والغواية.

يسبح أديم النص في هيولى التراث الديني والإنساني حيث يتناص الشاعر في الفاتحة النصية مع آيتين من سورتين مختلفتين، «سورة مريم»و «سورة يوسف»

يقول الشاعر:

هزي إليك بجذع الآه وابتهلي
في هيكلي ثم قدي الأرض من قبلي

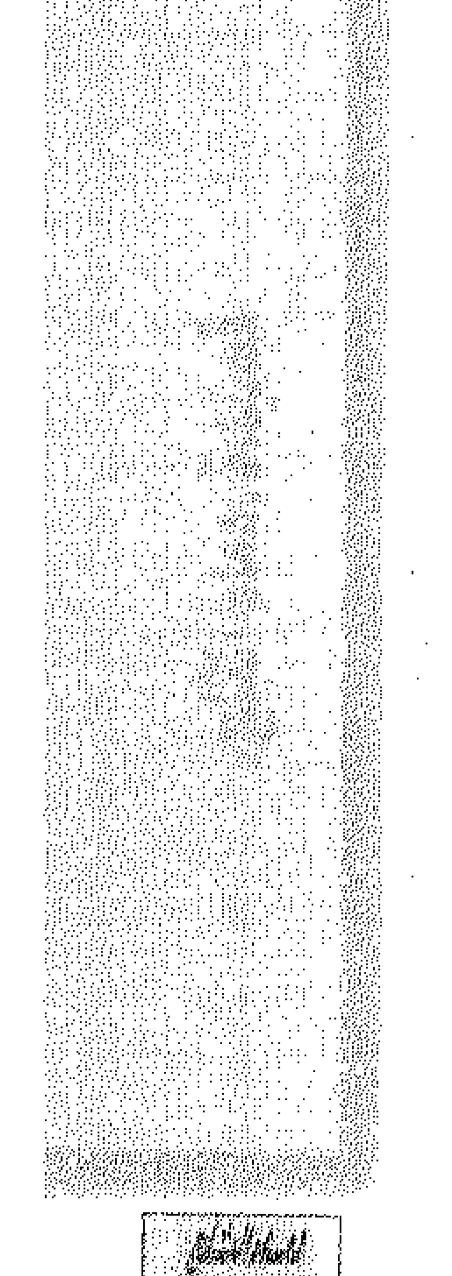
فالتناص الأول ظاهر : «هزي إليك بجذع» التي تحيل على الآية الكريمة «هزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا»(٦) الآية٢٥

والتناص الثاني يحيل إحالة مضمرة إلى الآية الكريمة «قال هي راودتني عن نفسي، وشهد شاهد من أهلها، إذ كان قميصه قد من قبل فصدقت وهو من الكاذبين»الآية ٢٦.

فالشاعر رهّن الآيتين من خلال الإحالة عليهما، والسؤال المطروح لماذا هاتان الآيتان الكريمتان بالذات وما علاقتهما بالعنوان الرئيس؟

لعل الشاعر يشهد حالة المخاض، ويتألم مثلما شهدت مريم المخاض وتألمت فكأن الشاعر جرّد من نفسه ذاتا أخرى وخاطبها آمرا، مثلما خاطب عيسى الطفل أمه آمرا إياها أن تهز بجذع النخلة لتأكل من ثمارها فيذهب عنها الألم.

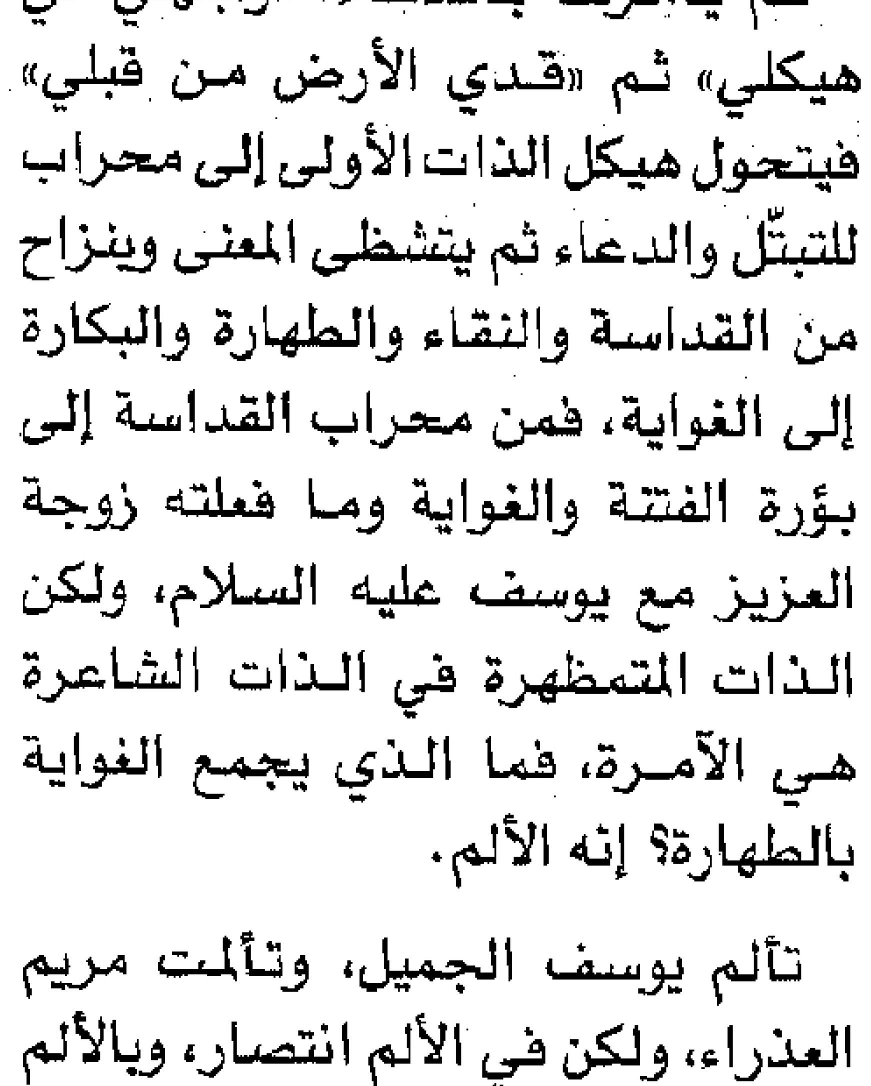
ولكن لماذا استحضر الشاعر لحظة المخاض بالذات؟ لماذا يحاول أن يضع المتلقي في جو الألم؟ فكلمة «الآه» التي



رهّن بها الآية واجتثها من سياقاها وأدخلها في سياق معنى القصيدة تحيل على الألم أيضا.

فتصبح الذات الآمرة كما لو أنها إله، والذات المأمورة كما لو أنها العذراء.

ثم يأمرها بالدعاء: «وابتهلي في هيكلي» ثم «قدي الأرض من قبلي» فيتحول هيكل الذات الأولى إلى محراب للتبتّل والدعاء ثم يتشظى المعنى وينزاح من القداسة والنقاء والطهارة والبكارة إلى الغواية، فمن محراب القداسة إلى بؤرة الفتنة والغواية وما فعلته زوجة العزيز مع يوسف عليه السلام، ولكن الذات المتمظهرة في الذات الشاعرة هي الآمرة، فما الذي يجمع الغواية بالطهارة؟ إنه الألم.



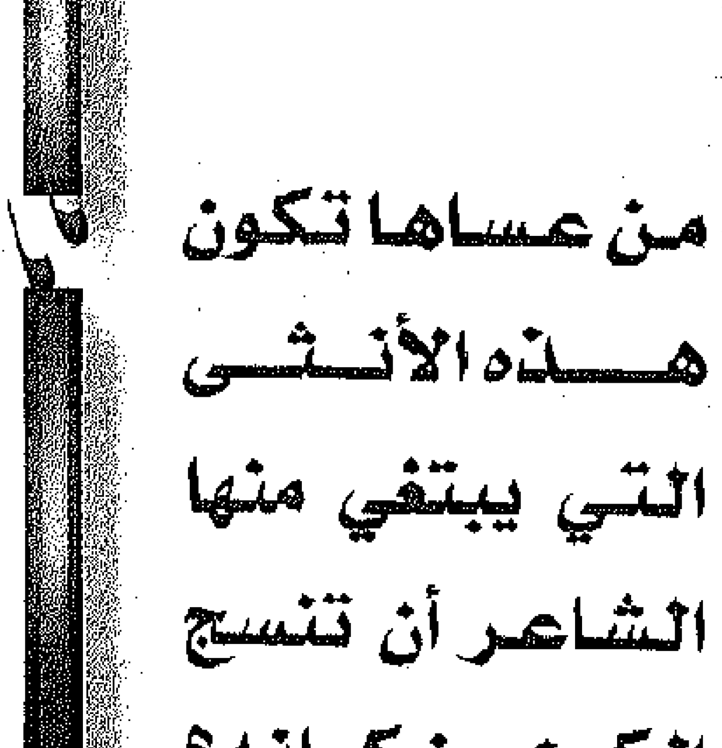
تألم يوسف الجميل، وتألمت مريم العذراء، ولكن في الألم انتصار، وبالألم يترقّى الإنسان ويتطهر، وإذا رجعنا إلى العنوان فإننا نجد الثلج يحمل معنى النقاء والطهارة، وعند تلوثه بالدم يتدنس، فتقبض على ثنائية النقاء والطهارة والألم واللذة من خلال المعطيات السابقة التي استحضرتها في مخيلتنا تلك الصورة المشهدية المقتطعة من القرآن الكريم، طهارة مريم ويوسف الممتزجة بألم من يطعن في شرفه، وشهوة زوجة العزيز ودنسها، حيث ارتكز الشاعر في بنائه للقصيدة على هذه الشخصيات المرجعية ليقول من خلالها ما لا يقال؛ لأن الشعر«بسط للقدرة اللغوية على إظهار شيء لا يقال من خلال شيء يقال»(٧)

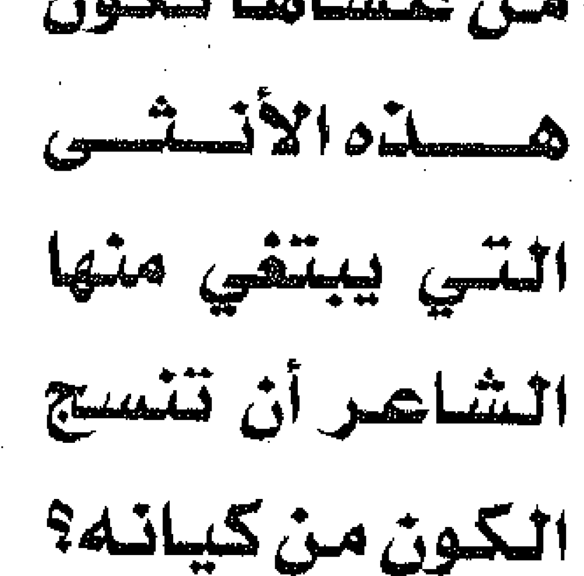
فتتفجر المكبوتات وطاقات الإبداع من خلال هذه الفاتحة النصية التي تؤطرها ثنائية اللذة والألم... ويتجلى الشاعر كما لو أنه إله، وتتجلى المرأة المأمورة كما لو أنها إلهة، تتحكم في الكون وفي كيان الشاعر، فيتعانق الديني بالأسطوري، ونجد أنفسنا وسط قدّاس مفعم بالعشق في «أولمب الآلهة الإغريقية» فالذات الأنثوية ليست امرأة عادية طالما أنها تجمع بين المقدس والمدنس.

ثم ازرعي من شراييني وأوردتي

شمسا وخيطي، كما الصحراء من حللي

ثم انسجي من خيوط الفجر أفئدة





من عساها تكون هذه الأنثى التي يبتغي منها الشاعر أن تنسج الكون من كيانه؟

بيضاء مشرعة تنجو من الزلل

فمن عساها تكون هذه الأنثى التي يبتغي منها الشاعر أن تنسج الكون من كيانه؟ لعلها عشتار، آلهة الخصب والنماء، التي زجت بأدونيس في عمق الأرض، فيتضح لنا أن الشاعر رحل إلى الإنسان البدائي القابع في أعماق الذات ليسترق منه إشعاعات البوح حول أساطير غارقة في القدم، ثم يقوم ببعثها في ثوب جديد عن طريق اختراع الإشارات الرمزية، المشاكلة للأسطورة، ولعل الجمع بين الطبيعة المادية والكون لا يمكن أن يكون في ذاته مصادفة، لأن تجلي التيمات الأسلوبية -التي توحي باللامعقول - مع بعضها، جعل جزءا كبيرا من أسطورة عشتار يشعّ، فتظهر الشرايين والأوردة والشمس كإشارات تحيلنا مرة أخرى على الدماء التي مرت بنا في العنوان، ولكن هذا التكرار الضمني للدماء، يحيلنا على دماء الإله أدونيس التي ترمز إلى الخصب والتجدد والانبعاث، ولعل حرارة الدم التي ربطها الشاعر بالشمس والصحراء تحيلنا على الثورة المستبطنة التي تتصهر في كيان الشاعر، وتتشاكل مع حرقة الشمس، وحرارتها، وحرارة الصحراء المستبطنة للقيظ والظمأ.

والإحساس بالظمأ يولد الارتواء، والإحساس بالتصحر يولد الخصب والإحساس بالظلمة يولد الضياء.

فتتجلى الثنايات الضدية من تحت انقاض اللغة فنقبض على ثنائيات:

(الظلمة، الضياء)

(الظمأ، الارتواء)

(التصحر، الخصب)

(الحرارة، البرودة)

تعتبر الثنائيات الضدية العصب الداخلي الذي يعمل على تماسك القصيدة، كما أنها تمثل الإيقاع الداخلي، وتدل من ناحية أخرى على نفسية الشاعر، التي تبحث عن التوازن وهذا ما جعل أحمد قران الزهراني يقفز خارج الزمان والمكان.

ويستمر الشاعر في أوامره التي توحي بالترجي :

ثم انسجي من خيوط الفجر أفئدة

بيضاء مشرعة تنجو من الزلل

لعل الضياء المتمظهر في (الفجر) والنقاء المتمظهر في (أفئدة بيضاء)، والدنس المتمظهر في (الزلل)، يوحي برغبة الشاعر في التطهر من دنس يلاحقه.

يريد أن تضاء نفسه بالأمل في يوم جديد يحمله الفجر معه.

وهكذا تتعالق كل المفردات العلاماتية داخل نسيج النص لتبوح عبر نتوءاته وتعرجاته بتلك السمة الدلالية اللائذة في أصقاعه التي تحيلنا دائما على الانبعاث والتجدد كطائر الفنيق.

وأوقدي حطب الأيام في حدقي

ثم احملي من رماد العمر واشتعلي

وانأي بسوءتنا واستنطقي حجرا

وظللي الغسق المشوق وارتحلي.

يدور الشاعر في حلقة النار والرماد(حطب الأيام) والمدنّس (انأي بسوءتنا) والصمت (استنطقي حجرا) تتفجر هذه الدوال، وتنتشر شرارتها على جسد القصيدة فتضيء، فيبدو نتاج الشاعر وما تمخض عنه بمثابة مشهد لصراع مباشر بين الإنسان ومعتقداته، فتتكسر اللغة تتشظى، وتتوهج القصيدة، ولعل الثورة التي تعتلج في كيان الشاعر(أوقدي حطب الأيام، اشتعلي)، تتأجج نارا «والنار هي الحي الأعلى وهي داخلية وخارجية تحيا في قلوبنا وتحيا في السماء وتصاعد من أعماق الجوهر وتتبدى لنا حبا ثم تعود فتهبط إلى قلب المادة وتختفي منطوية »(٨) كالنار الكامنة في الحجر (استنطقي حجرا)، وبما أن الشاعر فجّرها وصعدها من الأعماق، فإنه ينشد حب شيء ما، حب يستنطق الحجر، ولعله بارتطام الحجر تتولد

شرارة النار التي سرعان ما تنطفئ، كما أنها سرعان ما تشتعل فتحدث لهيبا.

وظللي الغسق المشوق وارتحلي

وإذا كانت ساعة غروب الشمس، صورة كونية جميلة، فإن الشاعر يريد من أنثاه أن تظلل هذا الغسق، وكأنه بذلك يعجّل باستقدام الليل، ولعله بعد هذه المجاهدة وهذا الاضطراب، يبحث عن سكون الليل حيث الهدوء والراحة والسكن والطمأنينة، لذلك ينتقل الشاعر من مرحلة المناشدة والانفعال والحركية والاضطراب، والثورة إلى مرحلة السكون، فالمقطع الأول ابتدأ من (هزي إليك) إلى غاية (وظللي الغسق...) تتجلى فيه الحركة، تدلنا على ذلك الافعال المتواترة.

١ - هزي.
٢ - ابتهلي.
٣ - قدي.
٤ - ازرعي.
٥ - خيطي.
٦ - انسجي.
٧ - تنجو.
٨ - أوقدي.
٩ - احملي.
١٠ - اشتعلي.
١١ - انأي.
١٢ - واستنطقي.
١٣ - وظللي.
١٤ - ارتحلي.

وهي أفعال تنتمي إلى حقول دلالية متعددة

(٣+٥+٦)=(قدي +خيطي +وانسجي)=حقل النسيج

(٨+١٠)= (أوقدي+اشتعلي)=حقل النار

(٢+١٢)=(ابتهلي+استنطقي)=حقل الكلام

(١٤+١١+٧)=(ارتحلي+ انأي +تنجو)=النجاة

(١+٩)=(هزي +احملي)=العبء

(٤+١٣)=(ازرعي +ظللي)=النبات

كما يبوح الشاعر في المنعطف الثاني من القصيدة، وكأنه يناجي ويبتهل مستجديا ومتحسرا.

يا حسرة من عجاف الدهر في مهجتي

يا موجة من دماء الثلج في مقلي

يا أنت بالغة الأحلام في تزقي

يا نغمة من ظلال الشوق في جملي

يا أنت يا شاطئ النيران في كبدي

يا ملجئ في متاهاتي وفي وجلي

هذا رفات دمي فاستنسخي ولها

منه وصوغي على ألحانه مثلي.

فيا النداء التي يستجدي بها الشاعر، أحالته من الحركة إلى السكون، وكأنه أصبح على مشارف التوازن.

فنوبة الشعر في دم الشاعر، لذلك تصبح اللغة/ الذات الأنثوية، ذات مدى ليل مديد، ويصبح الواقع تحت مفعولات اللغة حيا، حين ينكشف ما فيه من خيال، وتصبح القصيدة ملجأ يهرب إليه الشاعر من متاهات الغربة والخوف لذلك يحاول الشاعر أن يكتب القصيدة مستنسخا إياها من دمه فعملية الخلق تنبض من حرقة الحرف، المنبثق من نيران الكبد، نيران الذات المنصهرة فحين تحط نوبة الشعر في دم الشاعر يبدأ بنشر عذابه ويكتب برماد « حطب الأيام » حزنه الأسود (ظللي الغسق)على بياض الورق، فيتدفق الوحي الشعري ويعود الشاعر إلى لحظة البدء، و يبنيها بالكلام صورا ورموزا.

يكتب الشاعر قصيدة «دماء الثلج» بدمه فينبثق حزنه الأسود (سواد الكتابة) على بياض الورقة فتفقد الورقة نقاءها وبياضها مثلما يفقد الثلج نقاءه، عندما يتلوث بالدم، وكأنه بذلك يضع شحنة أحاسيسه المنصهرة بالأحلام على فضاء الورقة، لذلك نجد أن العصب الدلالي للقصيدة يكمن في المقدس والمدنس، ألا يقال أن الطفل يولد كصفحة بيضاء للإحالة على نقائه وطهارته الملائكية، وبدخوله في تفاصيل الحياة يدنس، هكذا هي الكتابة الإبداعية التي تبيح المحظور وتتمالى على الطابوهات مخترقة الآفاق، ولعل الخروج عن التقاليد اللغوية والانخراط في بناء اللامعقول هو الذي يولد شعرية النص وجماليته، فيدخل الشاعر في نسق النص الشعري الحداثي.

حاول الشاعر منذ البداية أن يلتقط اللامرئي الكامن في المرئي (الأرض، الشمس، الصحراء، الحجر، الفجر، الثلج، الشواطئ، الرمل) الكامنة في ذات الشاعر الباطنية (الشرايين، الأوردة، الإحداق، الكبد، المقلة، الدم) فتنتشر الأحشاء لتحل في الكون برمته فتبصر تحت ركام اللغة المتشرذمة منولوجا داخليا منبعثا من ثورة الشاعر، فهو يبحث عن ذاته في ذاته، وفي الكون.

لذلك يمارس تجربة العشق كما الصوفي تماما بهذا الحلول.

فتمحي الفواصل، وتبدأ عملية الخلق والاستنساخ

هذا رفات دمي فاستنسخي ولها

منه وصوغي من ألحانه مثلي

وشاكسيني على التاريخ في مدينتي

وهدهدي الرمل محبوءا على قلبي

وقدمي لضريح الآه سوسنة

وكفكفي الليل من عينيك وامتثلي

سيان بين جنين خيط من دبر

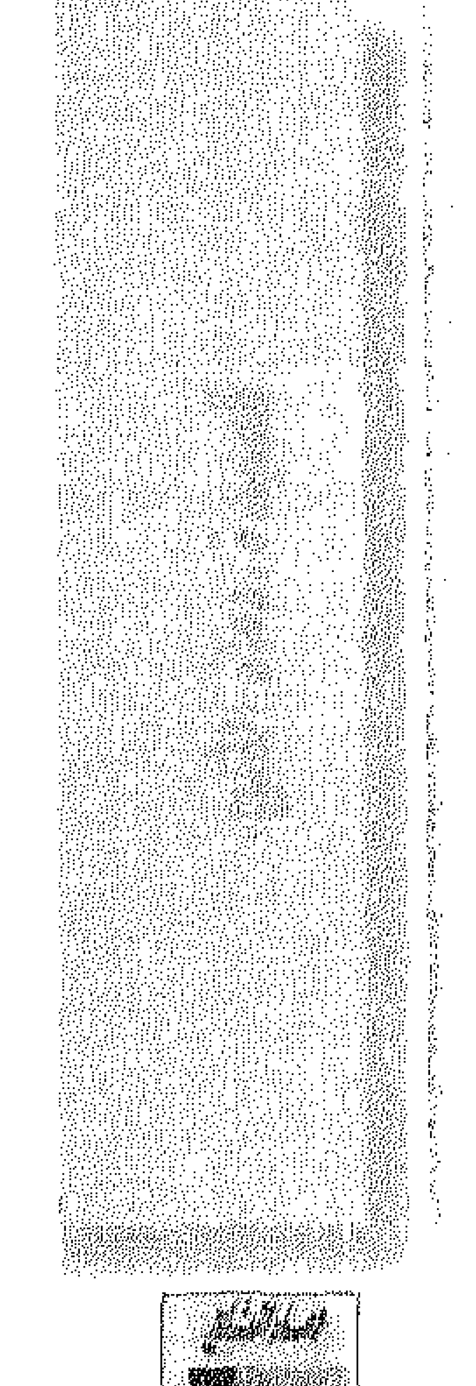
وبين وجه خفي قد من قبل

شتان بين السراب الحلم فاتنتي

وبين ماء الحياة العذب من وشلي.

بلغ الشاعر بحلوله لحظة الوله والافتتان، وهي حالة من حالات المتصوفة فيصبح لا فرق عنده بين أن تخلصه اللغة من جموده، وبين أن يخلصها من رعب الصمت والموت (ضريح الآه)، فيحيا الشاعر والكون بحياة اللغة، ويصبح الشعر كالحلم تماما ينهل من الماوراء المستتر في الفضاءات المعتمة من الكون، لذلك يبني الشاعر متخيله من صور قادمة من سياقات شتى فيتناص مرة أخرى مع قصة يوسف ومشهد حلم العزيز بذكره (عجاف الدهر) ثم العودة إلى مشهد المراودة، (خيط من دبر)، (قد من قبل) ليحيل على ثنائية الجدب والخصب، مثلما تحيل عليها ثنائية الذكورة والأنوثة.

فيطفح من خيال هذه النصوص المستحضرة حلم متعدد الأقطاب، يرتكز على عصب دلالي واحد، جدب الذات



الشاعرة والبحث عن الخصب والتجدد والانبعاث، لتعطينا الذات الشاعرة ثمرة الإبداع فالذات تسعى لاستعادة لذة المشهد الصحراوي، باعتباره رمزا كيانيا عربيا يمثل (رحم الأم)الحضارة العربية المنبثقة من الصحراء، فمن حرقة الصحراء ولد الألم وانسجمت الفوضى (وشتان بين السراب الحلم وبين ماء الحياة العذب).

وتتكشف رغبة الشاعر المتعطشة إلى الماء، ماء الحياة فيستقطر ماء الشعر لأن حياة الشاعر بالشعر.

يا أنت بالغة الأحلام في نزقي
يا نغمة من ظلال الشوق في جملي
ولعمري فإن «استنساخ الوله، هو خلق تتحول بموجبه عذابات الكتابة ووجعها لذة عارمة تدهم الشاعر، فيقف على مشارف دروب الخلاص وتطالعه تخومها»(٩) فيستقطر الشاعر ماء الشعر من ماء الحياة العذب بعد ما كان في تيه الصحراء المتسربل بالسراب، وتصبح الكتابة الشعرية (الأنثى) مفعولا به بعد أن كانت فاعلا، ويصبح الشاعر فاعلا بعد أن كان مفعولا به، وتغدوا الكتابة «نتيجة قدرتها الفائقة على انتشال اللغة والوجود والإنسان، وقدرتها الماثلة في دحر العدم، أعظم فعل مارسه الإنسان على الإطلاق، لحظة إدراكه أن الفوضى أشدّ تأصلا من الحياة من النظام، وأيقن أنه لا وراء هناك ولا أمام (...)، من هذا الوجع العاتي طلعت الكتابة الشعرية، ولم تأت كتسلية بل كإعادة إبداع الذات في وجه الفجيعة » (١٠)

انطلاقا من فاتحة المخاض وجذع الألم مرورا بالكون والإنسان ووصولا إلى خاتمة الماء العذب نجد التكرار المتواتر لمدلول الدم والثلج، الذي يتراوح بين الخفاء والتجلي، ويحضر» بصفة دورية منتظمة، فيتحول بدوره إلى قانون إيقاعي مركزي يشد الخطاب فيوحد بين تفاصيله وكلماته، ويذيب الكل في شكل نسيج متناغم»(١١).

الأبعاد الفنية

نعتقد بتتبعنا مسار السيميوز والوقوف على دلالات أننا حاولنا التبصر فيها، وأضاءت لنا بعض الجوانب، من خلال الأسئلة التي طرحناها ضمنا وأجاب عنها النص، ومن خلال بريق بعض العلامات التي أجبرتنا على الوقوف عندها، وأحالتنا على علامات أخرى داخل نسيج المتخيل الشعري، الأمر ينسج بموجبه المعنى المستبطن، لذلك نخلص في النهاية بعد هذه الرحلة السندبادية والمغامرة في عالم أحمد قران الزهراني، من خلال قصيدته «دماء الثلج» إلى بعض الاستنتاجات والأبعاد لعل أبرزها :

١ - البعد الجمالي:

ويتمثل ذلك في اللغة الانزياحية، وهذا التعبير المقلوب يرتبط بمتعة الكلمة الجديدة التي انزاحت عن معناها الأصلي لتخلق «الخطاب الذي لا يطاق»، أو الخطاب الخارق الذي يخرق أفق التوقع ويقذف بنا في فضاء اللغة الجديدة للبحث عن المعنى المستبطن في معجم الشاعر الجديد الذي يتبنى لحظة قراءة القصيدة.

٢ – البعد الديني:

ويكمن في تناص الشاعر مع القرآن العظيم في سورة مريم في مشهد المخاض وسورة يوسف في مشهد المراودة، ومشهد الحلم.

وإذا جاز لنا أن نسأل لماذا فإنه انطلاقا من معطيات القصيدة والتحليل السابق، فإن مشهد المخاض يحيل على الولادة، والشاعر منذ البداية يعاني لحظات المخاض لبناء الكلام الشعري لأن أعسر لحظة يرتادها المبدع هي المرور من مرحلة الصمت إلى مرحلة البوح ومشهد المراودة يحيل على الفتنة وهي افتتان الشاعر بالكلمة والفكرة المعبرة على المعنى الذي يريد أن يصوغه، ولعل استحضار المراودة أنسب اقتطاع نصي للتعبير كما يدور بخلد الشاعر.

٣ - البعد الأسطوري:

حيث يتناص الشاعر مع أسطورة طائر الفنيق (العنقاء)، الذي ينبعث من رمادا احتراقه كما يتناص مع أسطورة الأم الكونية التي تزج بالابن الإله في أقاصي العالم السفلي، وقد تكون عشتار وأدونيس، الذي يوحي بالتجدد والانبعاث، وتحضر هذه الأساطير كتناص مضمر، أي ميتناص.

فيتجدد الشاعر كطائر الفنيق من خلال بعثه للقصيدة من رماد اللغة، ولعل صفة الرماد التي استحضرها الشاعر في النص (رماد العمر واشتعلي) تحيل على اللغة التي تموت معانيها بالاستعمال الشائع، والطائر المنبعث من الرماد هو اللغة الجديدة التي تخلق من أنقاض اللغة المحترقة.

٤ - البعد الصوفي

ويتجسد في ظاهرة الحلول، التي حل فيها الشاعر في تفاصيل الكون وامّحى.

ويبدو أن شهوة المعرفة لها علاقة بحضور بارق الشهوة المتمثل في الأنثى التي جردها الشاعر من نفسه، ولعل الشاعر يشبه الصوفي في استعمال تلك العبارات اللامنطقية ليدلنا على الأسرار اللغوية التي من الله بها عليه، فرقّاه إلى مرتبة الشعراء، لذلك يسعى جاهدا إلى تكسير تقاليد اللغة والانحراف عن سنن البلاغة الثابتة، فتصبح الكتابة الشعرية من هذا المنظور مغامرة سافرة داخل الكون واللغة، وهذا ما تنهض به الحداثة وهي اتصال بالجذور وانفصال في الطريقة، من هذا المنظور يتطابق الشاعر مع الصوفي لأن كليهما ينشد الحلول وينشد المعرفة، وإذا كانت عبادة الصوفي ظاهرها العمل وباطنها المعرفة، فإن هذه الأخيرة هي الهدف النهائي في الخلق الشعري، لذلك تتولد الرؤية الشعرية المقابلة للرؤية الصوفية، اللتان ترتكزان على الخيال، ومن شأن الخيال الجمع بين طرفي الحس والعقل أو المعنى والصورة (١٢) لذلك يلبس الشاعر بردة الصوفي ويتوازى معه في الانطلاق والسير، ولكن هدفه فيه ينزاح عن الهدف الصوفي، لذلك يؤسس الشاعر حرمه النصي ويؤثثه باللغة المتفردة.

٥ - البعد النفسي:

الذي يتمثل في نفسية الشاعر المتراوحة بين الاضطراب والهدوء، بين الحركة والسكون من خلال استحضاره للأفعال المتواترة في المقاطع الأولى من القصيدة، ثم يبدأ بالتوازن والسكون عندما يبدأ الجملة بياء النداء.

٦ - البعد الإيقاعي

ويتجسد في الثنائيات الضدية التي تؤطر الإيقاع الداخلي والإيقاع الخارجي المتمثل في القافية المتواترة من بداية القصيدة إلى نهايتها، فيضفي عليها الطابع الغنائي القديم، فيجمع الشاعر بين الأصالة والتجديد.

فتتلبس الأشياء والموجودات بأبعادها الرمزية وتنتقض الكلمات من مواضعها داخل عباءة القصيدة الخليلية.

٧ - البعد الرمزي:

يمتح الشاعر من التراث الإنساني ويصرّ على الانسجام خارج الزمان والمكان، مع القوى المجهولة الغيبية باعتبارها النبع الفياض للعطاء السرمدي، وظمأ الذات إلى هذه الكليات المتعالية هو نصيبها من المتعة الأزلية (١٣).

فيتجمع وميض الروح ويمتزج بالأنثى، ليشكل في النهاية إضاءة كونية كبرى، من هنا يظهر لنا أن الشاعر يمتلك مخيلة تحفر في أركيولوجيا اللغة، لتطل على النواة الكبرى، فمفرداته المبنينة للنص، يسابقها بعدها الرمزي، الذي يحيط الكلمة بهالة دلالية تتشظى إلى معاني متعددة، فتجليات الأنثى المتمظهرة في النص بين الخفاء والتجلي واستدعاء مريم العذراء وزوجة العزيز، والإحالات النصية المتمظهرة فنولوجيا في ياء المخاطبة ابتداء من «هزي إليك» بجذع الآه (بداية القصيدة)... إلى (آخر القصيد)، تحيل جميعها على الأنثى، كما أن التيمات الأسلوبية لنسيج النص تحيل كما مر بّنا على حقل النبات، وحقل النار، وحقل النسيج، وحقل العبء - والتي تسعى إلى التلاحم والانسجام - ما هي في البعد العميق إلا استدعاء إلى المبدأ الأمومي، الذي هو توحّد مع الطبيعة، وخضوع لقوانينها، حيث يرحل بنا هذا التعبير الرمزي إلى المجتمع الأمومي في الأقاصي البعيدة من عمر البشرية، حين أسلم الرجل قياده للمرأة، لا لتفوّقها الجسدي، بل لتقدير أصيل وعميق لخصائصها الإنسانية وقواها الروحية، وقدرتها الخالقة وإيقاع جسدها المتوافق مع الطبيعة، فإضافة إلى عجائب جسدها الذي بدا للإنسان القديم مرتبطا

يمتح الشاعر من التراث الإنساني ويصرّ على الانسجام خارج الزمان والمكان، مع القوى المجهولة الغيبية

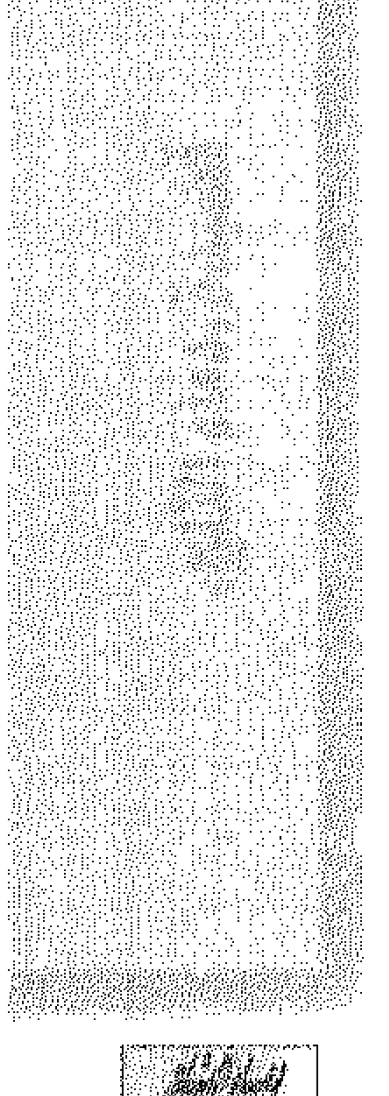
بالقدرة الإلهية، كانت بشفافية روحها أقدر على التوسط بين عالم البشر وعالم الآلهة، فكانت الكاهنة الأولى، والعرّافة والساحرة الأولى، وكانت النسّاجة الأولى والخياطة، كما تعلمت خصائص الأعشاب السحرية في شفاء الأمراض، فكانت الطبيبة الأولى، ومن وجود شعلة النار المقدسة في معابد الحضارات المتأخرة، وقيام عذراوات المعبد بحراستها والإبقاء عليها مشتعلة، نستطيع الاستنتاج بأن شعلة النار الأولى قد أوقدتها المرأة، وكانت أول حارس عليها حافظ لأسرارها، كما توجت المرأة دورها الكبير باكتشاف الزراعة، ونقل الإنسان من مجتمع الصيد والالتقاط إلى مجتمع إنتاج الغذاء (١٤).

أيقظ الشاعر الإنسان القديم القابع في عمق الذات فخرج أيقظ التعبير الشعري المنصهر في الذات محملا بهذه الطاقة الرمزية الغارقة في القدم.

وتتشاكل القصيدة مع الأم الأزلية، وتتبدى الأنوثة طاغية في النص، لتحيل في الأخير على اللغة الشعرية المتفردة، فردوس الشاعر المفقود، وبالتالي نستطيع القول ان أديم النص برمته محاط بهالة أسطورية، تئن تحت انقاض اللغة المشحونة بهذه الطاقة المنفلتة من عمق لاوعي الذات الشاعرة.

وإذا كان الشاعر ينشد الكلام الشعري فلأنه ثمرة الروح، التي يحيا بها، ولعل كلمة ازرعي التي استنجد بها الشاعر في بداية القصيدة تحيل على تلك الصرخة الأولى التي أطلقها الإنسان للقوى الإلهية، والتي لم تكن صرخة عابد يطلب خلاص الروح، بل صرخة جائع يطلب حفظ الحياة في الجسد، وكان حقل القمح الأول هو المسرح البدائي الطبيعي، الذي جرت عليه أسطورة الإله الميت/ الحي، الحي /الميت، الذي دخل في إسار الدورة الزراعية السنوية مقدما للبشر خلاصا من الجوع (١٥)، وإذا كان الإنسان القديم يعتقد أن الشعر الهام من الآلهة، أو أن شيطان الشعر، فإن الشاعر أحمد قران الزهراني باستدعائه للأنثى يحاول أن يستدعي تلك القدرة السحرية للطاقة الأنثوية ويستدعي مبدأ التوسط الذي يحيله على الإلهام الشعري، كي ينتشل اللغة من رعب التشيؤ ورعب الصمت، وتتشله القصيدة من جدب الذات وتصحره.

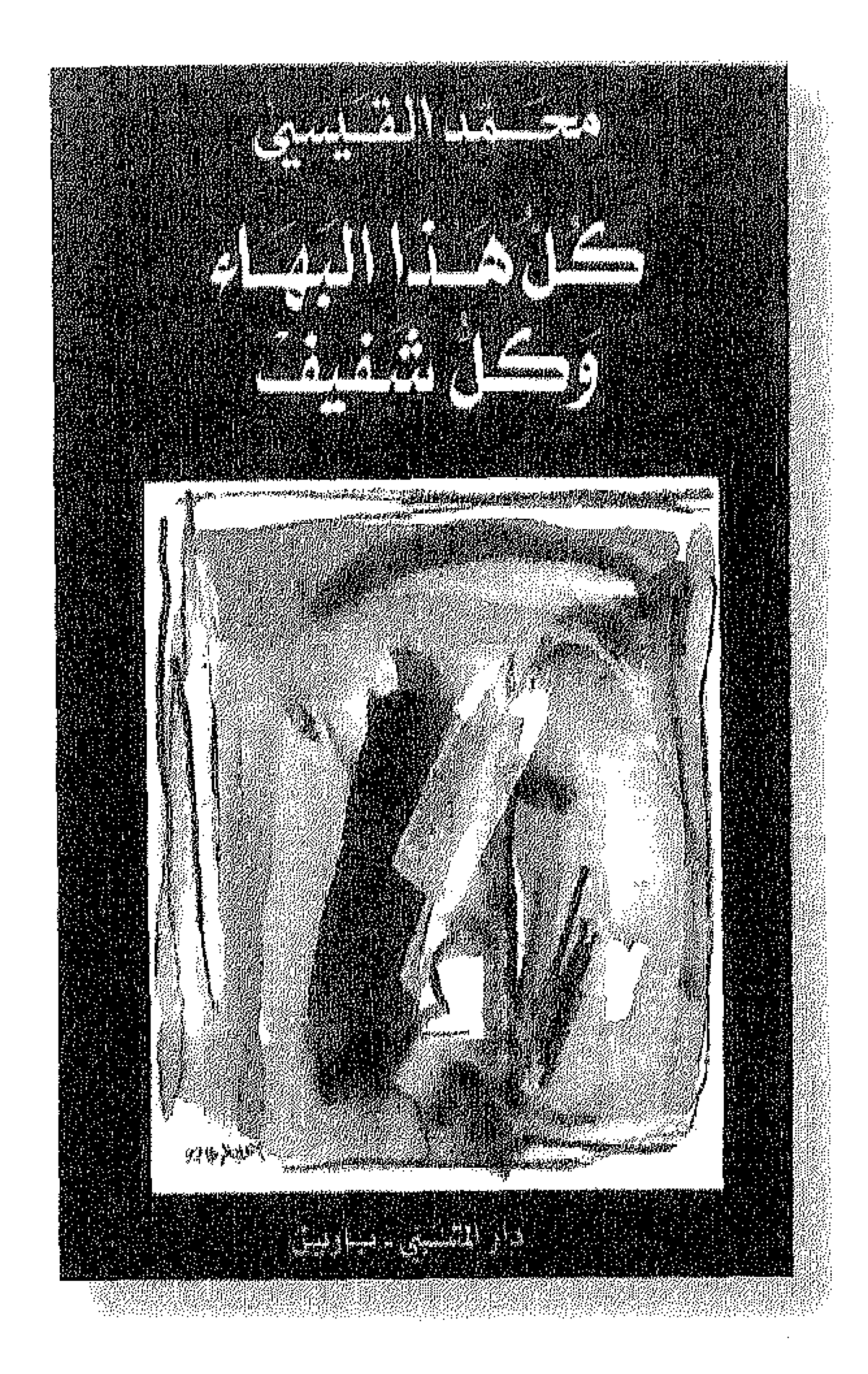
• أكاديمية من الجزائر





الإحالات والهوامش:

١ - سعيد بن كراد: السيميائيات والتأويل، مدخل لسيميائيات، ش س بورس، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء المغرب، ٢٠٠٥، ص١٨٥.
٢ - المرجع نفسه، ص١٨٥.
٣ - المرجع نفسه، ص٢٧.
٤ - المرجع نفسه، ص١٦٧
٥ - Roland barthes: s - z p ١٧.
٦ - سورة مريم، الآية ٢٥.
٧ - خوسيه ماريا بوثويلو ايفانكوس، اللغة الأدبية، ترجمة حامد حمد: مكتبة غريب - القاهرة ١٩٩٢، ص٢.
٨ - غاستون باشلار: النار في التحليل النفسي، النار في التحليل النفسي، ترجمة نهاد خياطة، دار الأندلس بيروت ط١ ١٩٨٤ ص١٥.
٩ - محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية إطلالة علو إطلالة على مدار الرعب. الدار التونسية للنشر د. ط تونس ص٢٨٧.
١٠ - المرجع نفسه ص ٢٨٣، ٢٨٤.
١١ - المرجع نفسه ص٩١.
١٢ - نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل عند محي الدين ابن عربي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط١، ١٩٩٦، ص٢١٠
١٣ - عبد القادر فيدوح: الرؤيا والتأويل، مدخل لقراءة القصيدة الجزائرية)، دار الوصال، الجزائر، ط١، ص٨.
١٤ - فراس السواح: لغز عشتار: الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط٨، دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة، دمشق، سوريا ٢٠٠٢، ص ص ٢٢ - ٣٢.
١٥ - المرجع نفسه ص ٢٧٩.



شعرية المفارقة في القصيدة العربية القصيرة


د. إبراهيم خليل *

لا ريب في أن الاختلاف حول تعريف المفارقة أكبر من الاتفاق. فالباحثون والدارسون الذين عرضوا لهذا المفهوم يختلفون في مرماه، ويتباينون في معناه. وقد أدى هذا الاختلافُ، وذلك التباينُ، إلى الحديث عن أنواع كثيرة من المفارقة، وضروب عدة من التناقض الظاهري. منها المفارقة اللفظية التي سماها بعضهم (النقيضة) paradox(١) لكونها إحدى المحسنات البلاغية (البديعية) التي تبدو فيها العبارةُ عبارةً يتناقض معناها في الظاهر ومعناها في الباطن، لكنها - في مطلق الأحوال - تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضين (٢) ويمزج مزجا طريفا بين المختلفين.

وربما كان هذا ما عناه كلينيث بروكس Brooks وقصد إليه في مقالته الموسومة بالعنوان: The Language of Paradox أي «لغة المفارقة» عندما وصفها بالأسلوب السفسطائي،وهو أسلوب لجأت إليه جماعة من الفلاسفة في الماضي يقوم على منهج في القياس يعتمد التمويه والمغالطة في التعبير، والتغرير بالمحاورين، ليقلعوا عن الجدال (٣).

ومع أن المفارقة اللفظية ذات طابع سوفسطائي فيه شيء من الخفة، وغير القليل من الفظاظة، والتهكم witty إلا أنها كانت من الأسلحة التي لجأ إليها شيشرون الخطيب الروماني المعروف في الرد على خصومه في خطبه المشهورة، مثلما نجدها متداولة على نحو لافت في أنواع متباينة من الشعر، لا في القصائد القصيرة المعروفة باسم المقطعات. epigram.

ويستأنف بروكس كلامه على ذلك في أثناء تفريقه بين لغة العلم ولغة الشعر، فيقول موضحا « العالم هو الذي يحرص على أن يعبر عن الحقيقة بلغة الحقيقة التي تخلو من أي تناقض، في حين أنّ الشاعر يعبر عن الحقيقة بلغة تسمح بالكثير من التضاد اللفظي، والتناقض الظاهري «. ويمثل على ذلك بأمثلة كثيرة من الشعر لكنه يخص بالذكر أمثلة وشواهد من شعر وردزورث Wordsworth، وكولردج Coleridge. فالأول يقول في إحدى قصائده الجيدة ما يأتي:

مساءٌ هادئٌ وجميلٌ وعفويّ
والزمن القدُسيّ يمر بهدوء تامّ
كأنّ راهبة لا تندّ عنها زفراتُ العشق.

والثاني يقول:

صلاةٌ أكبر، حبٌّ أكبر
الأشياء كلها كبيرة وصغيرة (٤)

ففي الشاهد الأول نجد الشاعر - أو المتكلم- يصف المساء بالإغراق في الهدوء والسكينة، والزمن بالقدسية والهدوء التام، وفي أثناء ذلك ثمة زفرات من العشق تصدر مدوية من قلب راهبة متبتلة أدنفها الحب. وفي الثاني نجده يصف الأشياء بالكبيرة والصغيرة في آن. وهذا القول كالسابق فيه تناقض ظاهر واضح. فكيف يستوي أن يكون الشيءُ كبيراً وصغيراً؟ وكيف يستوي أن يكون المساء هادئا والصمت مطبقاً فيما



تدوي صرخات العشق في قلب الفتاة المتعبدة؟ أليس في ذلك ضرب من التناقض الذي يصدق عليه وصف المفارقة اللفظية؟

وحقيقة الأمر أن هذا اللون من ألوان التعبير شائع في الشعر، متداول في النظم أكثر من سائر الفنون.

فهو في الشعر العربي القديم يظهر تحت مسمى التناقض تارة، وتجاهل العارف تارة أخرى، ومخالفة الظاهر تارة ثالثة، ويظهر تحت مسمى القلب طوراً، وطورا تحت مسمى القلب أو العكس أو التورية. (٥) وأيا ما كان الأمر، فإن كثرة هذه المصطلحات تنم على كثرة شيوع هذا النوع من التعبير في الشعر العربي القديم، فقول الأعشى ميمون بن قيس مثلا:

وكأسٍ شربْتُ على لذّة
وأخرى تداويت منها بها (٦)

لجأ في الشطر الثاني منه إلى ما يوصف بالتناقض الظاهري، إذ كيف يمكن له أن يتخذ من سبب المرض (الكأس) علاجا يتداوى به إلا إذا كان المعنى هو الإمعان في معاقرة الخمر ردا على من لاموه وعذلوه، قائلا لن أقبل لومكم ولا عذلكم، وسأواصل شربي الخمر، فهي علاجي وعقاري مما تعدونه مرضا أو علة أصابتني، فلا تضيعوا وقتكم في اللوم والعذل والتقريع.ومثله قول أبي نواس:

دعْ عنك لومي فإنّ اللوم إغراءُوداوني بالتي كانت هي الداءُ

وقيل عن البيت الثاني مأخوذ عن الأول، ولا ريب في أن الشبه في التناقض الظاهري بينهما كبير وواضح.

ونجد في الشعر المعاصر أمثلة على هذا التناقض، لا سيما في الرومانسي منه، فها هو عبد المنعم الرفاعي يقول من قصيدة جيدة له عنوانها «الزهرة الذابلة» ما يأتي:

أسقيتها من أدمعي فانتشتْ
وهزّ عطفيها الندى والمراح (٧)

فقد جمع في المصراع الأول بين الألم الذي يؤدي إلى إراقة الدموع واللذة، أي: النشوة التي تجعل الزهرة تحيا بعد أن ران عليها الذبول واليُبْس، والرقص مرحا بعد أن خيم عليها الخمود والجفاف في المصراع الثاني. وبين العذاب واللذة فرق كبيرٌ جداً، لكنّ الشاعر الرومانسي إبراهيم ناجي يقول من قصيدة له متميزة بعنوان» الغريب « ما يأتي:

ملء ضلوعي لظىً وأعجبه
أني بهذا اللهيب أبْتَردُ (٨)

فهو يلتذ بما يسبّبَه له الهوى من ضرام الحب، ولوعة الشوق، ويشبِّهه باللهيب. أما اللذة التي تتحقق له من تلك الأشواق، وذاك الوجد، والتوق، فهي التي يشبهها بالابتراد بعد الاحتراق،فكأن نار الحب تقلّبتْ لدية سلاما وبردا .فالتعبير المتناقض (إني بهذا اللهيب أبترد) تكشف عن معنى غير متناقض، وحريٌّ أن يكون صحيحا غير خاطئ. وهذا ما تعنيه المفارقة اللفظية بالتحديد، لا أقل ولا أكثر.

وذلك معنىً يختلف عما يعرف بمفارقة الموقف Irony of Situation التي تكثر في المسرح، والسرد القصصي والروائي، والملحمي. ومن أمثلة ذلك إلزام أوديب في المسرحية المعروفة بالعنوان»أوديب الملك» لصوفوكليس، بالبحث عن قاتل أبيه ولما يتبيّن- بعدُ- من التحقيق والبحث أنه هو من قتل أباه. كذلك موقف خاطبي بنيلوبي في «الأودسا» من أودسيوس المتنكر بثياب شحاذ، وقد أخذ يتفقد القوس تمهيدا للانقضاض عليهم، واستعداداً، فيما هم يظلنونه يهوديا ماهرا في تجارة القسيّ.

وفي جل الأحوال لا بد من الاعتراف بأن الفنون كلها سواءٌ أكانت أدبية أم بصرية تستخدم المفارقة، لكن طبيعتها تختلف، لكون الشعر هو الفن الوحيد الذي يستطيع فيه الشاعر أن يركز الضوء ويسلطه على الفارق بين ما يقال، أو يُعتقد، وبين ما هو واقع في الحال، وهذا هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة (٩).

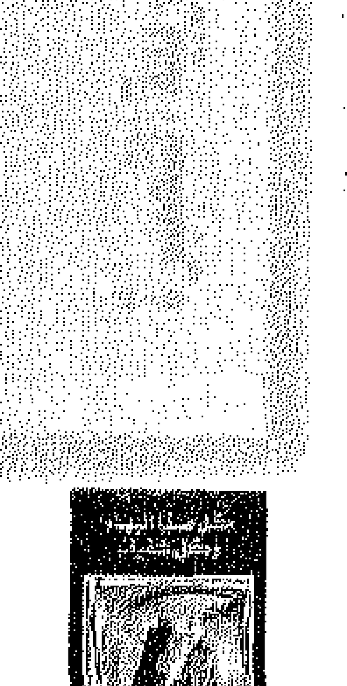
وفي هذه المقالة لن نتطرق لمفارقة الموقف، ولا للمفارقة التهكمية، أو الساخرة، أو الدرامية Dramatic Irony على الرغم من أنّ هذه الأنواع تظهر في الشعر ظهورها في فنون النثر الأخرى. ولكننا سنقتصر على تناولها في القصيدة القصيرة، فهي مفارقة يمتزج فيها التناقض الظاهري مع مفارقة الموقف.

علي البتيري

ففي قصيدة للشاعر علي البتيري عنوانها « تسبيح» نجد المزج بين النقيضين من الأدوات التعبيرية التي لجأ إليها:

لا صوت يرنّ ببحر سكوني
غير أنين جريح
لا شيء بهذا الليل الواجم يعوي
غير ذئاب الريح
وأنا ما بين أنين وعواء
أفرشُ سجّادة عشقي
وأسبحُ بالخفقات
فيؤنسُ روحي وَهَجُ التسبيح (١٠)

فالقصيدة مثلما هو واضح تقوم على المزج بين الأضداد: الوحشة والأنس، اللذين عبر عنهما بمفردات وصور كأنين الجريح، ورنين البحر، وعويل الليل الواجم، وصوت الريح الذي يحاكي عواء الذئاب، وأما النقيض الثاني، فهو الأنس الذي عبرت عنه ألفاظ أخرى مثل السجادة، والعشق، والخفقان، والروح، والتسبيح، فجل هذه الكلمات ترمي إلى الإيحاء



بأن ما يجد فيه المتكلم المعاناة إنما هو – في الحقيقة – شرط أساسي للتعبير عن طاقته الروحية التي تبدّد الحزن، والقلق، وتفضي إلى فيوض من اليقين النفسي. وتعتمد المفارقة اللفظية لدى البتيري على الجمع بين البهجة والموت، ففي قصيدة له قصيرة، بعنوان (راحلة) نجده يستهل المقطوعة بذكر العشب المحترق، الذي تدوسه الخطى، والوردة الذابلة التي لم تعد تتذكرها الأعين، والموت الذي يرافق المتكلم كظله، فتجفل منه كاهنة البهجة، ومع ذلك تنتهي القصيدة بتأكيد أن هذا الرفيق وهو الموت هو الطريق الذي اختاره:

حين رأتْ كاهنة البهجة
أنّ الموتَ صديقي
جفلت من ظلي
وبكل نضارتها هربت
من وجه طريقي (١١)

اجتمعت في الصورة النقائض: البهجة والموت والطريق التي اختارها المتكلم أو الشاعر، وأضاف إلى ذلك النضارة، والهروب من وجه الاختيار وهذا كامتزاج البكاء بالغناء والبسمة بالدموع والرقص بالألم والمتعة بالمعاناة في قصيدة له وسمها بعنوان « طفلة رائعة» يقول فيها :

طفلة باسمة
تغني وترقصُ
تعبّر عن عشقها للقصيدة
وتسألني:
- هل ستكتب شعرا جديداً لأفراحنا القادمة
وتنشره في الجريدة؟
فأضحكُ.. أضحكُ حتى البكاءْ
ويجثمُ صمْتٌ على ضحكتي الدامعة
فتفهمني الطفلة الرائعة. (١٢)

من الواضح أن هذه القصيدة نموذج موفق للتعبير عن الشعور بكلمات يطغى عليها التناقض الظاهري والتضاد اللفظي. فالبسمة والغناءُ والرقصُ والعشقُ والضحكُ، ذلك كله يمتزج بالبكاء والضحكة الدامعة والأفراح القادمة – التي لن تأتي – فكأن المتكلم يريد أن يقول فيها – بطريقة غير مباشرة إنه يلتذ بذلك البكاء، ويستمرئ تلك المعاناة، التي تؤدي إلى ولادة القصيدة في مخاض عَسِر كالذي تعبر عنه جملة المتكلم « ويَجثم صمتٌ على ضحكتي الدامعة» فهل يستطيع الشاعر بغير هذه الأضداد أن يعبر عن أنّ الأفراح القادمة لن تأتي؟ فلو أنه لجأ إلى غير ذلك لما ضمن أنْ تنأى به القصيدة عن المباشرة والخطابة والتسطيح. وفي «تلويحة» نجده يوحي بالقلب الطليق الذي يخشى عليه من عيون حساده لنفاجأ وإذا هو حبيسٌ في قفص كالطائر الذي لا يستطيع التحليق:

لوّحتْ بالجديلة بنت الذينْ..
ورمتْ قبلة في الهواءْ
فخفت على القلب من أعين الحاسدينْ
وحين ركضتُ إليها كطفل وقعتُ
ارتطمت بجدران قلبي السجين. (١٣)

فالأبيات التي أوحتْ لنا بالحرية أولا والانطلاق وتحرر الفتاة من القيود، فهي تلوّح، وترمي بالقبلة في الهواء، وذلك شيء ينم على أنها لا تخشى قيودا، في حين أن المتكلم، يحاول أن يحذو حذوها فيركض في براءة الطفل ليكتشف النقيض، وهو السلاسل التي تقيد قلبه وتمنعه من الانطلاق. ومثل هذا جمْعُه بين الكلام والصمت، كالمزج بين الحار والبارد في قول من قال « كذلك الثلجُ باردٌ حار» وذلك في قصيدة له قصيرة جدا بعنوان « شيخ الكلام» يقول فيها ما يأتي:

كيف لي أنْ أصدّق شيخ الكلام
بعد أنْ قال لي:
وهو يلفظ أنفاسه ويموتْ
عاشَ. عاشَ السكوتْ (١٤)

فالذي يفترض فيه أنْ يكون متكلما لا صامتا يمجّدُ السكوت، وتلك مفارقة لفظية في غاية الوضوح والتعبير التهكمي عن حقيقة أنّ من الناس من يعتقدون شيئا ويمارسون غيره فالقصيدة ضد الزيف الذي يطبع تصرفات كثيرين يرفض المتكلم في القصيدة سلوكهم بتهكم واضح.

أحمد مطر

وثمة نماذج من القصائد القصار التي تتجلى فيها المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف معا كالتي يسميها أحمد مطر « المنشق « (١٥).

فالمتكلم يسخر من كثرة الأحزاب ومن ميلها الموصول إلى الانقسام والانشقاق، زاعما أن تكاثر الأحزاب يتم تحت شعار السعي من أجل تحقيق التوافق، مما يؤدي إلى آمال عراض، بلا مردود مادي أو معنوي على الناس:

عندنا عشرة أحزاب ونصف الحزب في كل زقاق
كلها ينشقّ في الساعة شقين
وينشقّ على الشقين شقان
وينشقان على شقيهما
من أجل تحقيق الوفاق
جمرات تتهاوى شرراً
والبرد باق
ثم لا يبقى لها إلا رماد الاحتراق (١٦)

فالمتكلم يذكر في القصيدة أن حجة من ينشقون هي السعي لتحقيق الوفاق، فكيف يستوي الانقسام والوفاق؟ ثم يعلق على ذلك قائلاً: « جمرات تتهاوى شررا والبرد باق « وفي ذلك يمتزج النقيضان: الجمر والبرد، أو الصقيع والنار، كالقول «كذلك الثلج باردٌ حار» وفي ذلك ما فيه من التهكم على كثرة الأحزاب، وهي كثرة لا تغني شيئا، ولا تحقق إلا ما يشبه الرماد الذي يخلفه الحريق « ثم لا يبقى لها إلا رماد الاحتراق « وزيادة في التهكم يضيف على لسان المتكلم الذي لم يجدْ رفاقا في البلدة فأنشأ من نفسه حزبا بمفرده، ثم يقرر كغيره أن ينشق على نفسه:

لم يعد عندي رفيقٌ
رغم أنّ البلدة اكتظت بآلاف الرفاق
ولذا شكلت من نفسي حزبا
ثم إني
- مثل كلّ الناس -
أعلنت عن الحزب انشقاقي (١٧)

فكيف يستوي كون الحزب فردا واحدا لا أكثر ثم ينشق مع ذلك حزبين؟ مثل هذا التعبير المتناقض – في الظاهر – تجسيد تهكمي لواقع هذه الأحزاب، وكأن الشاعر يقول بطريقة غير مباشرة: إن شغف هذه الأحزاب بالانقسام، والانشقاق، قد وصل إلى الحد الذي لم يعد مقبولا

ولا معقولا، فكأنه بذلك يجسم هستيريا الانشقاق. وهذا التعبير عندما ينظر إليه من زاوية المفارقة – لفظا وموقفا- يتبين حجم ما فيه من الألق الشعري الذي يحيل الكلام المألوف إلى صور تدهش القارئ، وتعلق بذاكرة المتلقي لما فيها من الطرافة التي تصل حد الفكاهة.

مريد البرغوثي

وفي قصيدة قصيرة للشاعر مريد البرغوثي عنوانها (الفخ) يساوي في تعبير متناقض بين العصفور والصياد لأنّ كلا منهما يجد بغيته في الفخ:

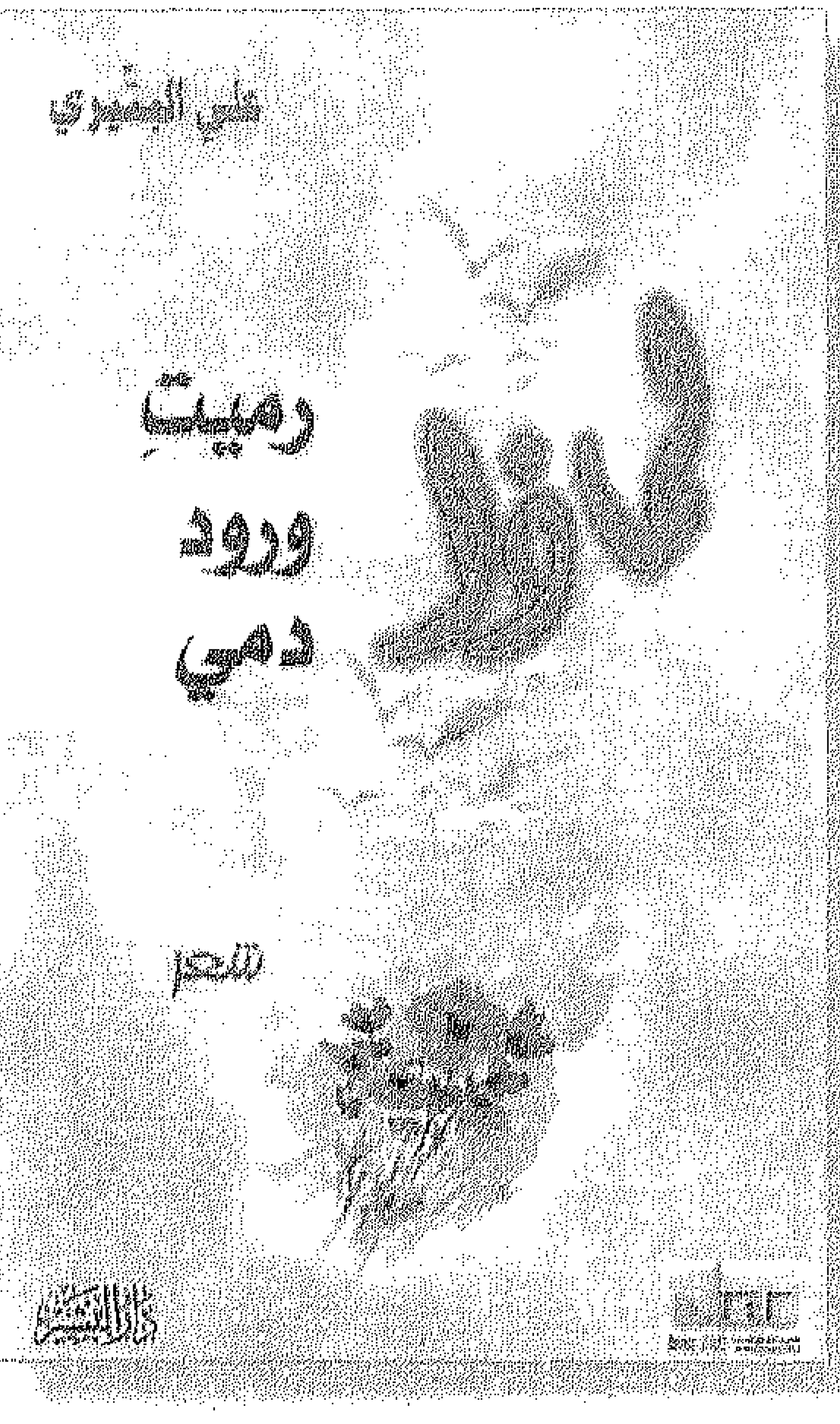
العصفور والصياد
كلٌ منهما، وفي وقت واحد
يتوقع أنْ يجد مبتغاه
في قبضتي (١٨)

ولا ريب في أنّ البرغوثي لا يريد المعنى الحرفي لهذه النقيضة وإنما يريد أن يرمز بها للقاتل والضحية، فكل منهما يجد بغيته في الموت. القاتل ليتخلص من ضحيته والقتيل الضحية ليدافع عن نفسه.وإذا كانت العصافير تسجن في أقفاص فإن الإنسان يحسدها كونها تستطيع أن تتبين حدود ما هي فيه: القفص، في حين أن الإنسان السجين لا يعرف حدود سجنه فالسجن كبير لا سيما حين يستحيل الوطن نفسه سجنا كبيرا:

طوبى للعصافير في هذا القفص
إنها – على الأقل –
تعرف حدود سجنها (١٩)

ومن غريب الأمر أن الشاعر البرغوثي يمزج بين السلب والإيجاب، فأن يقول الشخص شيئا أو لا يقول شيئا سيان. ومفارقته التي تصور بأسلوب مدهش هذه الفكرة ما يقوله عن الجواد الذي يعود من المعركة من غير فارسه:

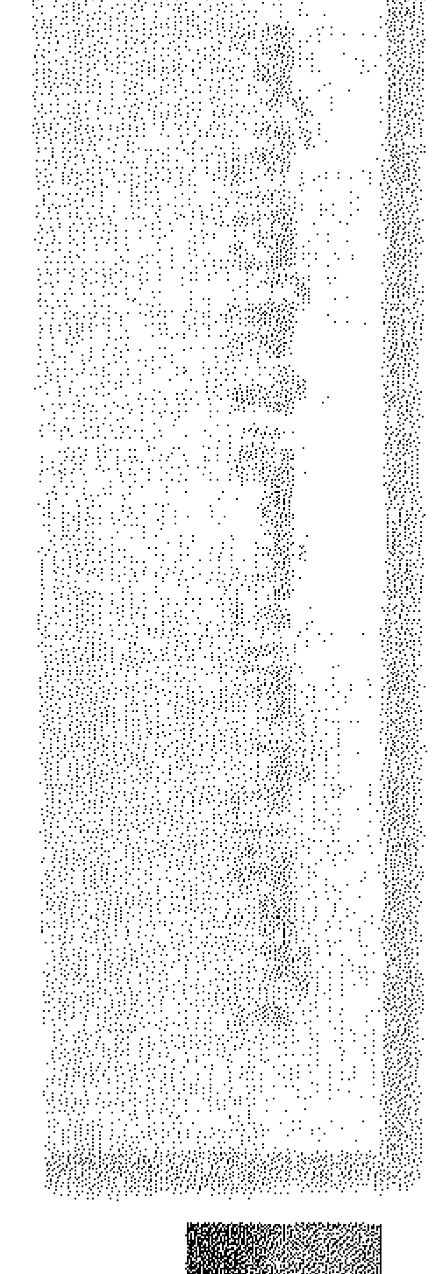
قال الصمت
الحقائق لا تحتاج إلى بلاغة
فالحصان العائد
بعد مصرع فارسه
يقول لنا كل شيء
دون أن يقول أي شيء (٢٠)



والتناقض واضح في: قال الصمت، ويقول أي شيء ولا يقول شيئا، فمن خلال هذه المحاججة يتضح أنّ البرغوثي لا يريد إلا تجريد الكلام من التطويل والزخرف والزيف. وبهذه الصورة عبر عن مراده تعبيراً غير مباشر، وفي الوقت نفسه لا يخلو من مفارقة حولت الكلام المألوف إلى كلام فيه طرافة الغريب المستحسن، والجديد المستظرف.وفي نموذج آخر من قصائده القصار عنوانه (بطء) يحدثنا المتكلم عن مسئول يستمتع باختيار ضحاياه من بين الناس فيقتلهم بدم بارد دون أن يرف له جفن، ويتابع مشيه البطيء مختالا، لا يلقي بالا لمن يريد أن يتمرد أو يثور أو ينتفض:

يمر بطيئا أمام عيون الجميع
يمر بطيئا ويلقي قتيلا جميلا
ويختار من بينهم من يريد
يحاول بعضهم الانقضاض
ولكنه ظل يمشي بطيئا
وألقى قتيلا جديدا أمام الجميع
وما زال يمشي (٢١)

والواقع أنّ في هذه القصيدة ما يثير الالتفات، فهو – من جهة يمشي بطيئا – كونه لا يبالي بأحد على الرغم من جرائمه المتكررة،وينتقي من يقتلهم من الناس دون رفض لما يفعله أو تردد، واختياره يخضع لمزاجه هو لا لذنب ارتكبه القتيل أو اقترفه. وقد اختلفت صيغة الفعل من الدلالة على الحاضر إلى الدلالة على الماضي (ظل) و (ألقى) و (ما زال) فكأن الشاعر بهذا التحول فرض النتيجة الأخيرة على القصيدة. يضاف إلى ذلك تناقض آخر وهو وصف القتيل بالجميل تارة، وبالجديد تارة أخرى. وذلك أمرٌ يعني أن القتل أصبح في هذا الواقع ظاهرة طبيعية لا استثنائية، فالجدة نتيجة التكرار، والجمال نتيجة الاختيار. فالقصيدة التي لا تتعدى كلماتها الثلاثين كلمة عدداً، توحي بالكثير من الأفكار والمعاني التي تنثال على وعي القارئ مما لم يخطر له ببال في السابق. ولم يكن ليحدث هذا لولا المفارقة المثيرة التي اعتمدها الشاعر في قصيدته هذه.



وفي واحدة أخرى من قصار القصائد يروي المتكلم أحداثا وقعت في الماضي، تعرضت فيها قرية من القرى لقصف الطيران المعادي. يصف المفاجأة واقتراب الطائرات من الأرض ثم ارتفاعها ومضيّها مبتعدة، وأخيرا يتساءل بأسلوب يشبه أسلوب تجاهل العارف: أما تبقى قرية محترقة أم جثة متفحمة أم جمرة مشتعلة أم أحجار ميتة؟ وهل تبقى شيء من أشواق وعلاقات محبين؟ فحتى الدجاجات والماعز نفقت وماتت ولم يبق شيء، ومع ذلك:

لكنْ
في ركام المَشْهَد الموغل في الصّمتِ
وفي الريح التي تَصْفرُ من حينٍ لحين
فاجأتنا
ورْدةٌ منفردة (٢٢)

ففي هذه القصيدة نهاية اتسمت بالمفارقة اللفظية ومفارقة الموقف. ففي الوقت الذي عبرت فيه الأبيات السابقة عن الموت والدمار، وفناء كل شيء بما في ذلك الحياة الطبيعية ذاتها إذا بها تنبئ – بصفة مباشرة- عن انبثاق الحياة من الموت في صورة وردة منفردة.وهذه الوردة – بلا ريب- ترمز لتجدد الحياة وتكرار الولادة بعد الموت، وانبثاق الطائر من رماده بعد

الاحتراق. والأضداد التي امتزجت في هذه الصورة هي الخراب والدمار والحياة الغضة الجديدة. فأي وردة تلك التي انبثقت من ذلك التراكم إن لم تكن وردة الحبّ والتزاوج والانبعاث؟ ! وردة الصمود والمقاومة والرفض المتسلح بإرادة الحياة؟

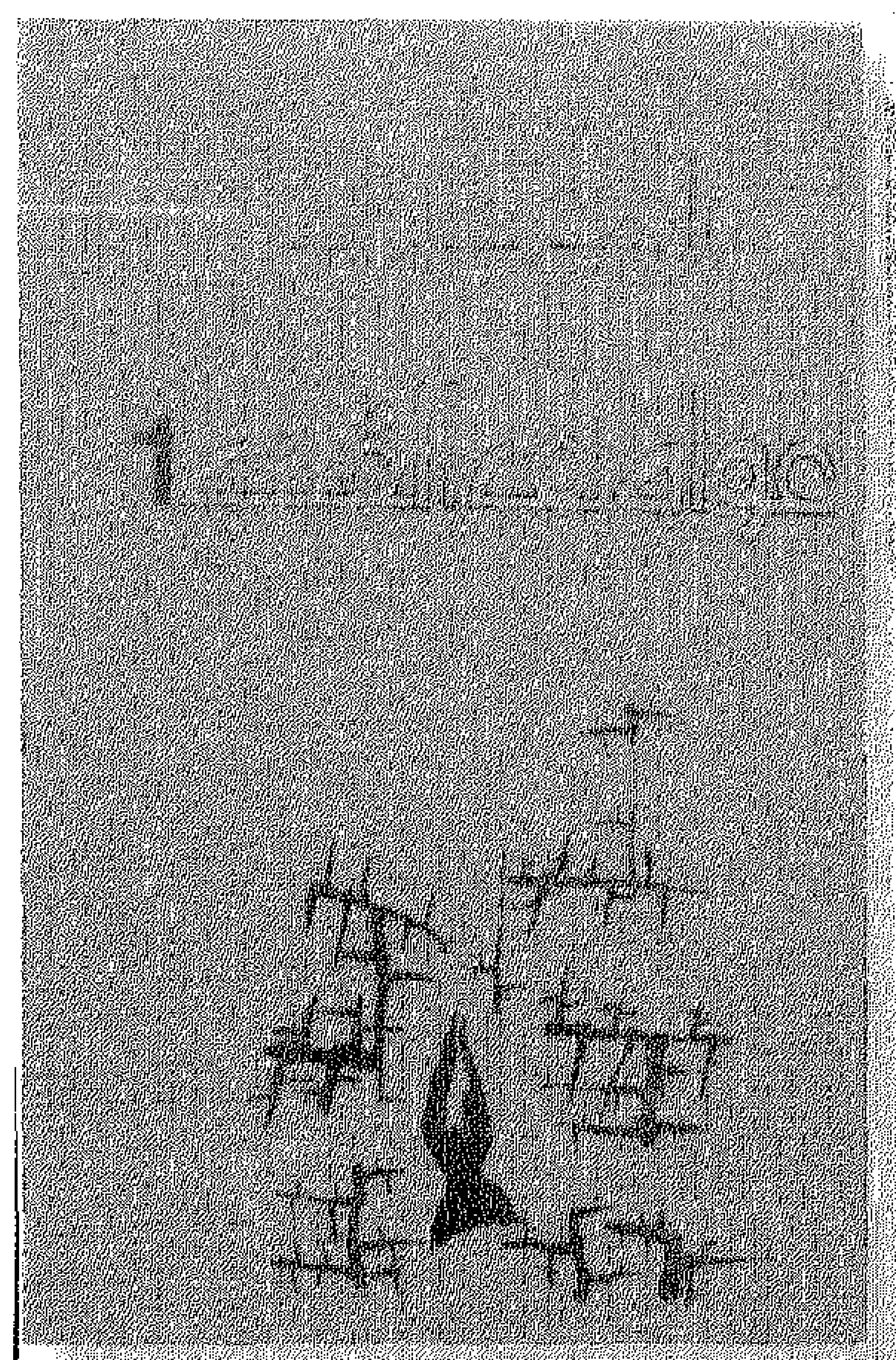
إبراهيم نصرالله

ولإبراهيم نصرالله أكثر من مجموعة شعرية تضم قصائد قصيرة تنتهي في العادة بشيء مما يشبه المفارقة. ففي قصيدة له بعنوان« غريب» يفجأنا المتكلم إذ يقول عن نفسه إنه لا يملك شيئا، فالريح داره، والطيور مجتمعه الذي يعتذر إليه، والليل منفاه، ثم وسط هذا الضياع الذي يحياه يعلن أن الثلج ناره:

سأغني هكذا في الريحِ
إنّ الريح داري
والعصافير اعتذاري
سأغني: هذه الليلة منفايَ
وهذا الثلج ناري (٢٣)

فالبيت الأخير يتضمن مفارقة لفظية بلا ريب، إذ ليس من المعقول أن يكون الثلج نارا، ولكن المتكلم أراد بهذا التناقض الظاهري أنْ يعبِّر، في السياق الذي تنم عليه الأبيات المتقدمة، عن أنه لا يملك مأوى، ولا يملك ما يتدثر به من شدة البرد والصقيع، فيتخذ من الثلج ناره. فالتعبير المتناقض في الظاهر غير خاطئ بل هو حري أن يكون أكثر شاعرية مما لو قال هذه الليلة منفاي وهذا الصقيع رفيقي.وفي واحدة أخرى نجد التهكم عبر المفارقة موجعا بدرجة لا تخفى، فالمتكلم يشير إلى أن بلاده مرعى والمسئولون هم من يسوطونها بالهراوة ولا يسوسونها بالوفاق، لذا كان الصمت المطبق الذي يقابل به الشعب هؤلاء المسئولين وتلك السياسية، كالموافقة على ذلك بل أشبه ما يكون ببيعة:

لأنا اعترفنا أخيراً
بأن البلاد مراع
وهذي الهراوةُ راعٍ
ونحن قطيع الشياهِ



لنشربْ إذاً أيها الصامتون
- كعادتنا -
نخب كل الطغاةِ (٢٤)

فالدعوة لشربِ نخب الطغاة ألقت الضوء على محتوى هذه القصيدة المكثفة، فلولا هذه المفارقة الناتجة عن موقف تهكمي واضح لما اتضح للقارئ أن الشاعر، أو المتكلم، يؤذيه الصمت، وتؤذيه اللامبالاة التي تبديها الشعوب إزاء الطرائق المتبعة في قيادة البلاد، ومعاملة القادة للناس معاملة الراعي لقطيع من الشياه بل أشد قسوة، وأقل احتراما وتقديرا. وإذا كان النخب يشرب عادة تعبيرا عن التضامن والفرح، فإنه - في هذه القصيدة- يأتي تعبيرا عن الخنوع والخضوع واستمراءً الذل والمهانة. أما قصيدته « القاتل» فتنتهي بمفارقة لفظية عميقة الدلالة، إذ هي تعتمد على قلب المعنى تماما فبعد الحديث عن رجل يعدد مزايا الخيول نجده يلتفت إلى هذا الرجل نفسه فإذا هو من يقتل الجواد الرائع:

ظل نصف النهار الموزع بين السؤال وبين السؤال
يعدد بعض مزايا الخيول
وينشر بسمته في السهول
وفي آخر اليوم شاهدت أجمل خيلي يموت
ومبتهجا قاتلي..
كان في العربة (٢٥)

فابتهاج القاتل الذي انتهت به القصيدة لا ينم إلا على شيء واحد هو زيف ادعائه بحب الخيول ومعرفته لمزاياها، إذْ يتضح أنه هو من يقتل تلك الخيول، ويبتهج بما ترتكب يداه.وثمة مفارقة أخرى في نهاية هذه القصيدة القصيرة، وهي استعمال الشاعر لكلمة « قاتلي» ولم يقل قاتل الخيول، أو الجواد، وبذلك مزج بين القتيل - الإنسان، والجواد القتيل، وفي ذلك إغناء للقصيدة يكسبها الطابع الرمزي، كأنَّ الشاعر يرمز- ابتداءً - بالخيول للناس الذين يذبحون بلا تردد من الطغاة. علاوة على ما سبق جاء ذكر العربة دليلا آخر على هذه المفارقة، فالقاتل يقوم بما يقوم به مع علمه أنَّ العربة تحتاج إلى الحصان لتجر، فبقتله تفقد العربة جدواها، ويغدو القاتل عدو نفسه لأنه بقتله الحصان حرم نفسه من وسيلة الحياة، والتنقل، وربما القتال.وفي قصيدة أخرى بعنوان « أماني » نجد المفارقة اللفظية تتجلى بأدق صورها وأغناها دلالة ومعنى:

نمني الأغاني بأفق جديد
وننشدها في الظلام وفي الغرف المغلقة
نمني النساءَ ببيت جديد
فيتبعْننا كالرضا فَرِحاتٍ لكي نعتلي صهوة المشنقة (٢٦)

فذكر المشنقة في آخر القصيدة عدل بالقصيدة من ذكر الأماني إلى الموت والإعدام مما يعني أن تلك الأماني ليست مشروعة، ومن هو الذي يُشرِّعنُ الأماني؟ الزعماء والساسة بالطبع، وهم الذين بيدهم إصدار الأحكام بالإعدام والموت، وهم الذين ينصبون المشانق.هكذا يتضح أنَّ المفارقة اللفظية عكست اتجاه القصيدة من الكلام على شيء مفرح وسار إلى شيء مؤذ ومقيت هو الإعدام.فالأفق الجديد، والبيت الجديد، والأغاني،والنساء المتدثرات بعباءة الرضا، ذلك كله تحول إلى مشنقة ذات صهوة: والصهوة، مثلما هو معروف، هي السرج الذي يكسى به ظهر الجواد، فلنتأمل كيف تنقلب

الأشياء أضداداً.

محمد إبراهيم لافي

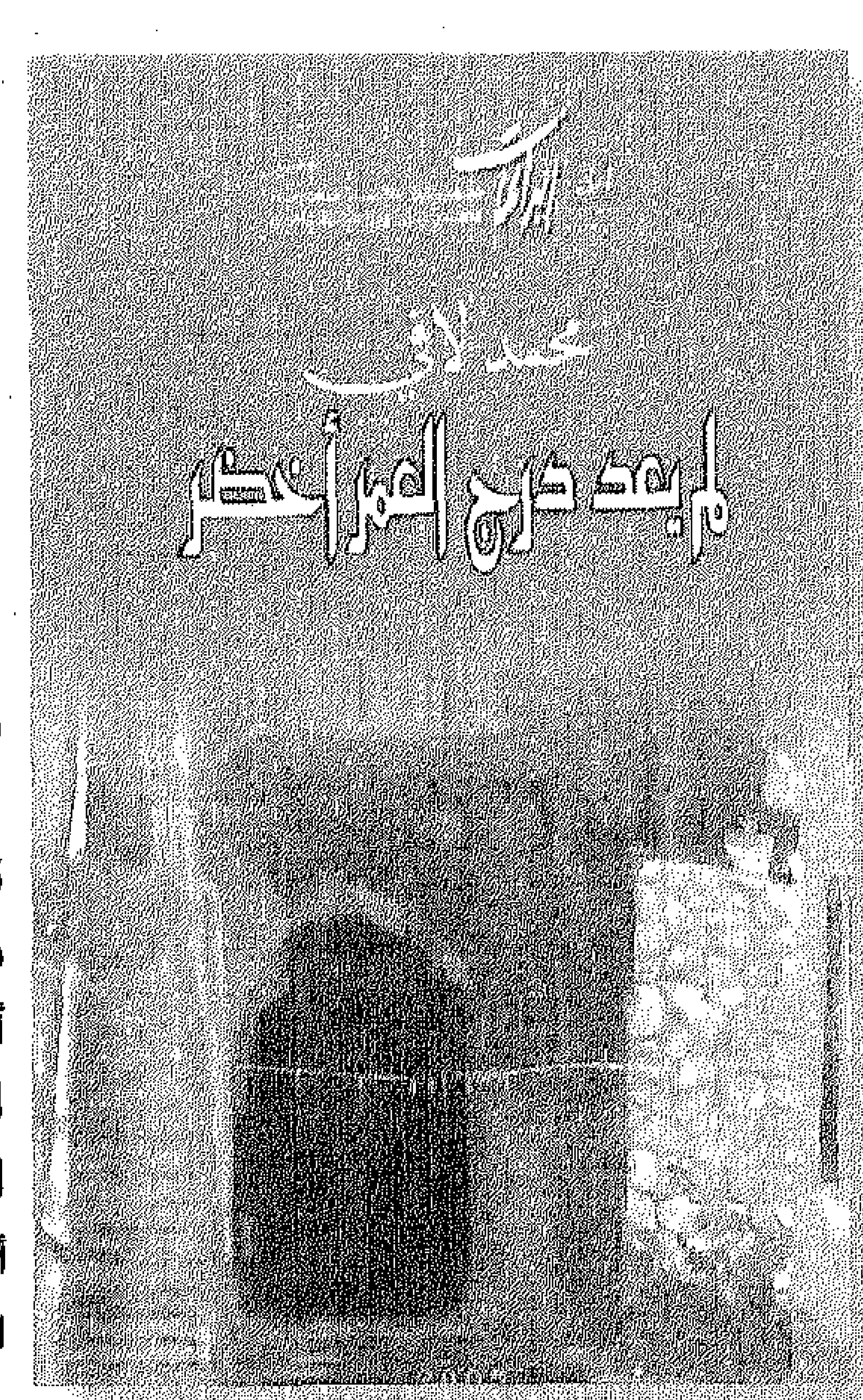
وممن برعوا في القصيدة القصيرة القائمة على المفارقة اللفظية أساساً محمد إبراهيم لافي، نجد أمثلة ذلك في « نقوش الولد الضال» الذي أوحى لشيخ النقاد الدكتور إحسان عباس بكتابة دراسة حول قصيدة لافي القصيرة. وفي» أفتح بابا للغزالة» أمثلة أخرى، ولا يخلو ديوانه الأخير (٢٠٠٥) من النماذج الدالة على هذا المنحى (٢٧) ومنها هذه القصيدة القصيرة جداً:

من زمن فات
لا أتصفح فيها حتى العنوانات
لا أقرأ إلا زاوية الوفيات
كل مساء يتوجب أن أتحقق إنْ كان شبيهي
ما زال على قيد الأحياء (٢٨)

فالمتكلم هنا قارئ صحف لا يهتم بغير صفحة النعي، فحتى العناوين الكبيرة في الصفحات الأخرى لا تستأثر بعنايته، ولا تحظى باهتمامه. إنما الذي يفجأ القارئ، ويعدل بالقصيدة عن مسارها الدلالي، هو قوله في النهاية إنه يتأكد في كل مساء ما إذا كان نعيه لم ينشر بعد، فهو ميت أو كالميت ينتظر فقط ما يضفي الشرعية على موته. وبهذا جاءت المفارقة من هذا التناقض الظاهري: شبيهي، الذي هو بحسب القصيدة أنا المتكلم الخفيّ. وإذا تجاوزنا قصيدته السابقة (صحف) وانتقلنا إلى أخرى وجدناه يتحدث عن الشهداء الذين يؤمون بيته ليلا ويتحدثون عن شهادتهم:

هذي الليلة يأتون
من كل مقابرهم يأتون
لا يسعهم البيت
يصفون مقاتلهم
يحتفلون بأسماء الرفض
ويجترحون منازلهم عند الله
وينكسر الصمت
كيما أدرك عند صياح الديك
أني وحدي.. بينهم الميتُ (٢٩)

ففي البيت الأخير انقلب المعنى إلى غيره، وتحول المراد عن خط سيره.



فالمتكلم هو وحده الميت، والشهداء الذين يؤمون بيته ليلا ويتحدثون هم أكثر حياة منه. فالتهكم هنا واضح وضوح الشمس، ودلالة المفارقة أكبر من أنْ تخفى. ولأنّ في شعر لافي الكثير من المفارقات نحيل القارئ إلى معالجتنا له في غير هذا الموضع (٣٠) طلبا للاختصار وتجنبا للتكرار.

عز الدين المناصرة:

ويعدُّ المناصرة من أوائل الشعراء الذين كتبوا القصيدة القصيرة، أو ما يعرف بالتوقيع، وهو الاسم الذي اختير للدلالة على ما يعرف بالإنجليزية باسم epigram أي: نوع من القصائد القصيرة التي تنتهي عادة بحكمة بارعة أو فكرة ساخرة على سبيل المفارقة. ففي توقيعة يعود نشرها إلى عام ١٩٦٩ يقول المناصرة:

رجعتُ من المنفى
في كفي خفّ حنين
حين وصلتُ إلى المنفى الثاني
سرقوا مني الخفين. (٣١)

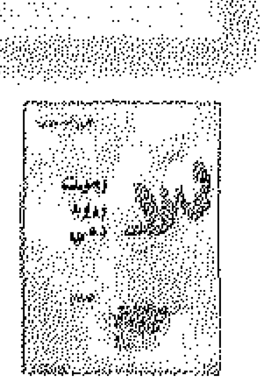
ففي هذه القصيدة القصيرة نجد الخاتمة تخالف توقعات القارئ، إذ كان من المتوقع أن يصل منفاه الثاني بخفين، وبدلا من ذلك نجده يعلن أن الأعداء سرقوا منه الخفين الأول والثاني. ناهيك عما في سرقة الخفّين من مفارقة وتناقض ظاهري، لأن المثل المأثور « رجع فلانٌ بخفي حنين» يعني - فيما يعنيه - أن العائد رجع دون أي شيء، فهم إذاً سرقوا منه اللاشيء مضاعفاً، وفي ذلك ما فيه من دلالة على مطلق الاعتداء والسرقة التي تبلغ حدا غير معقول ولا مقبول. لقد عبر الشاعر بهذه الكلمات القليلة عما يريده تعبيرا فيه شيء من الطرافة.

على أن توقيعات المناصرة قليلا ما تحتفي بالمفارقة، ففي موضع آخر نجده ينهي القصيدة بشيء لا يتضمن أي تناقض ظاهري، وإن تضمن بعض التهكم الساخر مثلما نجده في النصّ الآتي:

أصطلي بالوهم دوماً بانتظار السحرة
جئتكم من ساحل الموت ومن قلب الأغاني
فامنحوني عفوكم والمغفرة
وبلادي فوق كفي مثل نقش المقبرة
وأنا أجري وأجري أزرع الحب وهم يقطفون الثمرة
يحسدون الكلب ظلّ الشجرة (٣٢)

تنبع السخرية من أنه - أي المتكلم - يزرع الحب والآخرون يقطفون ثمار ما يزرع، وذلك ليس غريبا منهم فهم يحسدون حتى الكلب على قيلولته في ظل شجرة، فلو استطاعوا حرموه منه، وهو ظلّ، وهي شجرة، فما بالنا إذا كان الأمر يتعلق بثمار، وما يشابه الثمار، مما يجنيه الفلاح من تعبه وكد يده. ومع أن القيسي أسرف هو الآخر في كتابة القصيدة القصيرة إلا أنها قصيدة لا تعتمد المفارقة اللفظية، أو مفارقة الموقف، إلا في القليل النادر. ففي قصيدة له بعنوان» منزل ٤» ترتكز البنية على المراوحة بين الإيجاب المتكرر والسلب، ومع ذلك فإن قليلاً من التأويل يبيّن أن ما يظنه القارئ إيجابا ليس كذلك:

في الصباح المبكّر،
أين ترى يذهبُ العاشقان
كيف يمكن جمع أغانيهما في مكان
يطلبان إذاً مقعداً
يطلبان يداً
يطلبان الطريق التي يحلمان
يطلبان ولا يجدان (٣٣)



فالمفارقة تنبع من كون الشاعر، أو المتكلم - بكلمة أصحّ - يكرر ما يريده العاشقان، ثم بعد أن يوحي بوجود ما يريدان يفجأ القارئ بعبارة ولا يجدان. وهذا النقيضُ يحملنا على الاعتقاد بأن العاشقين- في الواقع - يعرفان من الأساس أنهما لن يجدا ما يبتغيان، مما يفسّر لنا قوله أين ترى يذهبان؟ وكيف يمكن جمع أغانيهما في مكان إلخ. وفي قصيدة له أخرى أكثر طولا من القصيدة السابقة عنوانها " منزلٌ لها ولي" يخالف الشاعر ما يتوقعه القارئ إذ يكتشف الأخير أنّ المنزل لها وحدها:

التراب لها والحجارة لي
الأغاني لها
والهوامش لي
النهار الشفيف لها
والزوايا البعيدة لي
والهديل الذي ينتهي
عند شرفتها فرحاً
والضحى والأريكة والبيلسان
ورنينُ الكمانْ
وقطوف الكروم لها كلها
ولها المهرجان،
ثمّ لا شيء لي
غير هذي الحجارة
تسقط من منزلي (٣٤)

فالمفارقة هنا تنبع من أن المنزل ليس منزلا في الواقع، بل هو بناءٌ متهاو، هي لها كل شيء والمتكلم في القصيدة ليس له سوى الحجارة التي تتهاوى، هذا مع أنّ العنوان يوحي بوجود منزل واحد للاثنين.وما يتراكم من صور عن الكروم، والمهرجان، والأريكة، والأغاني، لا يعدو أن يكون عناصر تكميلية تعمق الإحساس بالتناقض الظاهري. فالعاشق يبدو هنا يائسا من فتاته يأسا شديدا، بدليل أنّ لها كلّ شيء وليس له أدنى شيء، وفي ذلك غاية الشعور بالخيبة والمرارة. وفي قصيدة له قصيرة جداً يجمع الشاعر بين الحياة والموت جمعا غير مألوف، فالمتكلم - وهو قطعا غير الشاعر - يرثي أحدا فيشترك في تشييع الجنازة وعندما يصل إلى المقبرة يأسره موضوع الموت فيتمناه مخاطبا الحياة معتذرا:

حينَ تبعتُ النَّعشَ حتّى المَقْبَرةْ
وجدتُني أكْتُبُ في المُفكَرة
أيتها الحياةُ مَعْذرة. (٣٥)

فقد يتوقع القارئ أنْ يقول المتكلم إنه حين وصل إلى المقبرة بكى، أو حزن لموت من شيّعَتْ جنازته، أو جنازتها، ولكنه يباغتنا متمنيا الموت، معتذرا للحياة، لأنه يفضل الموت عليها، وذلك موقفٌ مؤلم فيه تناقضٌ ظاهر،لأنّ المتكلم لا يمكن أنْ يعتذر للحياة ما دامت هي أصلا نقيضُ الموت، ولكنه بطريقة غيْر مُباشرة عبَّر عن هذا الشعورْ باستواء النقيضيْن: الموت والحياة، وفي ذلك تعبير شعري بالغ الحساسية،عظيم الشاعرية.

خاتمة:

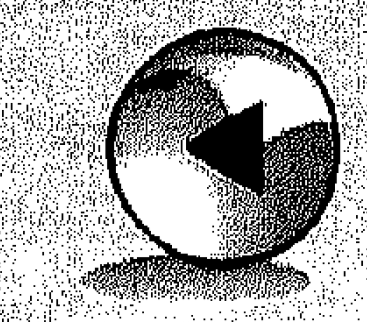
نستخلص ممّا سبق أنّ للمفارقة أنواعا منها المفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف،والمفارقة الدرامية الساخرة. وأنَّ القصيدة القصيرة - وهي لونٌ مُستحدثٌ في الشعر العربي المعاصر- تكثرُ فيها المفارقة اللفظية التي تتوسَّل بالتناقض الظاهري للتعبير عن معنىً لا تناقض فيه، بطريقة تعْدلُ بمسار القصيدة من الدلالة على معنىً إلى الدلالة على معنىً آخر مغاير، مما يعوِّض النقص القائم في العدد القليل من الكلمات، والصور التي تستخدم في نسْج القصيدة نسجا يعتمد التكثيفَ، والإيجاز، بدلا من التفصيل، والإطناب. فالمفارقة، سواءٌ أكانت لفظية، أم سياقية موقفية، تغني القصيدة القصيرة، وتجعلها قابلة للتأمّل، والتأويل، والدّرْس.على أنّها ليست حكرا على القصيدة القصيرة، بل هي موجودة في جلّ أنواع الشّعْر، لكنَّ تركيزنا في الدراسة على القصيدة القصيرة للسّبب الذي ذكرناه،والحافز الذي أوْضحناه، وآثرناه، وهو ما يدفع عنها - أي القصيدة- تهمة الإخلال بالغرض نتيجة الإيجاز الشديد، والاختصار المكثف (٣٦).

---

* ناقد وأكاديمي أردني وباحث في اللغة والأدب

الهوامش:

١. لؤلؤة، عبد الواحد: موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) تأليف: دي سي، ميوميك، ط١، بغداد: وزارة الثقافة،، ١٩٨٢ص٧
٢. وهبة، مجدي؛ والمهندس، كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ط٢، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٤ ص ١٩٩
٣. Brooks، Cleanth، The Language of ٢٠th Century Literary Paradox ،in Criticism ،ed by ; David Lodge ، ٢ed ، Longman، ١٩٨٤، p٢٩٢.
٤. The Language of Paradox، p٢٩٣.
٥. شبانة، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢ ص ٢٨ وانظر معالجته لموضوع المفارقة في القصيدة القصيرة ص ٢٦١ وهي معالجة تختلف عن معالجتنا ليس من حيث الطريقة حسب، ولكن من حيث الشعراء أيضا، فقد اقتصر على نماذج لسعدي يوسف ص ٢٦٥-٢٦٨، ونحن تناولنا نماذج كثيرة لشعراء ليس منهم سعدي يوسف.
٦. ابن قيس، ميمون (الأعشى): شرح ديوان الأعشى الكبير، حققه حنا نصر الحتي،ط٢، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤ ص ٦٨
٧. الرفاعي، عبد المنعم: شعر عبد المنعم الرفاعي، حققه وقدم له: إبراهيم الكوفحي، ط١، عمان: الشركة الجديدة للطباعة، ٢٠٠٣ ص ٤٩
٨. ناجي، إبراهيم: قصائد، اختارها وقدم لها أحمد عبد المعطي حجازي، ط١، بيروت: دار الآداب، ١٩٧١ ص ١٠٥
٩. ميوميك، دي، سي، المفارقة، ص ١٥-١٧
١٠. البتيري، علي: لماذا رميت ورود دمي، ط١، عمان: دار البشير، ٢٠٠٢ ص ٩٥
١١. لماذا رميت ورود دمي، ص ٩٦
١٢. لماذا رميت ورود دمي، ص ٩٧
١٣. لماذا رميت ورود دمي، ص ٩٩
١٤. لماذا رميت ورود دمي، ص ١٠١
١٥. مطر، أحمد: عايش، محمد: أحمد مطر شاعر المنفى، ط١، عمان: بلا ناشر، ٢٠٠٢
١٦. أحمد مطر شاعر المنفي، ص ٩٦
١٧. مطر، أحمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، لندن: بلا ناشر، ٢٠٠١، ص٤٧٧
١٨. البرغوثي، مريد: الأعمال الشعرية الكاملة، ط١، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٧ ص ١٦٧
١٩. الأعمال الشعرية ص ١٥٢
٢٠. الأعمال الشعرية ص ١٤٣
٢١. الأعمال الشعرية ص ٥٥٥
٢٢. الأعمال الشعرية ص٤٩٩
٢٣. نصر الله، إبراهيم: عواصف القلب، ط١، عمان: دار الشروق، ١٩٨٩ ص ٦٧
٢٤. عواصف القلب، ص ٥٢
٢٥. عواصف القلب ص ١٩
٢٦. عواصف القلب، ص ١٢
٢٧. انظر كتابنا: شعراء تحت المجهر، ط١، عمان: ورد للنشر والتوزيع، ٢٠٠٦
٢٨. لافي، محمد إبراهيم: لم يعد درج العمر أخضر، ط١، عمان: وزارة الثقافة، ٢٠٠٥ ص٨١
٢٩. لم يعد درج العمر أخضر، ص ٨٨
٣٠. شعراء تحت المجهر ص ص ٤٤-٦٣
٣١. المناصرة، عز الدين: الأعمال الشعرية الكاملة، ط٥، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠١ ص ١٥٤
٣٢. الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٢٤٩-٢٥٠
٣٣. القيسي، محمد: الأعمال الشعرية الكاملة، ط٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٩ ج ١ص٥٥٢
٣٤. الأعمال الشعرية الكاملة، ج١ص ٦٨٧
٣٥. الأعمال الشعرية الكاملة ج٢ ص ٣٨٠
٣٦. شبانة، ناصر: المفارقة في الشعر العربي الحديث، ص ٢٦٤



استدراكات

امجد ناصر*

تجريبية درويش

كان يمكن لمحمود درويش ان يطمئن الى منجزه الشعري الذي صنع شهرته الجماهيرية ولكنه لم يفعل. كان يمكن له ان يكتفي بفلسطين رافعة لشعره (كما فعل آخرون) ولكنه، ايضا، لم يفعل.

لماذا؟

لأنه شاعر حقيقي.

منذ البدء كان درويش شاعرا حقيقيا.

كان يمكن تمييزه، بلا صعوبة، وسط كوكبة شعراء المقاومة الفلسطينية. فثمة تفلّت واضح نحو التحقق الفني، الى جانب التحقق «الوظيفي»، بل ربما قبل هذا الأخير.

من يقرأ شعره في طور «المقاومة»، قبل خروجه العاصف من فلسطين المحتلة والتحاقه بمنظمة التحرير الفلسطينية حاسما، مرة واحد واخيرة، التباس الهوية، سيقع على شاعر ذي نهم جمالي واضح. ورغم ترابط السياسي والفني في حياته وشعره بدا جليا، لمن يحسن القراءة، حرص درويش على حماية الفني في مواجهة اكراهات السياسي، بل قدرته على توسيع رقعة الفني على حساب السياسي.

تلك هي صيغة درويش الشعرية السحرية.

تلك هي، أيضا، اسطورته التي اكتملت، على نحو فاجع، بموته.

يحلو لي، والحال، أن ارى في درويش شاعرا يطور في هدوء، وبلا انقلابات، بعدا تجريبيا لم يتوقف إلاّ تحت ضغط خارجي هائل. فمنذ «سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا» أخذت قصيدته تقطع مع سياق مباشرة «قصيدة المقاومة» ومنبريتها، كي تؤسس لنفسها اتجاها غنائيا ذا نفس ملحمي قوامه الوطني واليومي، العريض والتفصيلي في لحمة واحدة.

لم يعد التلقي السهل هدفا للقصيدة.

صارت القصيدة تتراكب وتتعقد، ولكن من دون ان تنغلق في وجه الطرف الآخر للمعادلة: القارىء.

لكنه ليس القارىء السابق نفسه.

وبوعي، أو من دون وعي، كان درويش يطور قصيدته ومتلقيها معا. يدخل قصيدته الى المختبر الشعري جارا معه، بشيء من التقبل الطوعي، متلقيه الى اجوائه الجديدة. وتلك صيغة احسب انها ظلت، تقريبا، حكرا عليه وحده في اطار شعر الحداثة الشعرية العربية.

من قلب الحداثة، وليس من اطرافها او هامشها، راحت اعماله تتوالى. ليست الحداثة هنا هي الانغلاق الجمالي التام، او القطيعة الفظة مع الميراث، ليست تلك التي تَجبُّ وتجتث السابق، بل التي تتواصل وتنحو في اتجاه اكتشاف افاق جديدة للثيمات الوطنية او السياسية. ازعم ان هذا الاتجاه في شعرية درويش هو الذي قاد الى عمله المميز «تلك صورتها وهذا انتحار العاشق» الذي انقطع، للأسف، تحت الضغط الخارجي. قد يكون درويش تراجع، ايضا، عن خط شعري يهدد التلقي الواسع لقصيدته، الامر الذي دفعه للعودة، مرة اخرى، الى الغنائية الوطنية التي وضع فيها بضعة اعمال قبل ان يصنع الخروج من بيروت نقلة ملموسة في مسيرته الشعرية.

تحدثت عن الترابط بين السياسي والجمالي في شعرية درويش مدا وجزرا. هنا تمكن ملاحظة انعكاس انتكاسة المشروع الوطني الفلسطيني (بعد بيروت) على قصيدة الشاعر. فقد افضى الخروج من بيروت الى تخفيف ضغط الخارج على قصيدة درويش، بحيث سمح ببروز اعمال شعرية مكرسة بالكامل للتأملي والتفصيلي والعشقي كما بدا ذلك في «ورد اقل» مثلا، كما سمح بتطوير رؤية اكثر اتساعا للسياسي والوطني كما تجلى ذلك في «أحد عشر كوكبا على المشهد الاندلسي». في العمل الاخير تم رفع الثيمة المحلية (الوطنية) الى فضاء انساني اوسع يُسمع فيه الأنين الفلسطيني مختلطا بالألم البشري في امكنة اخرى (الهنود الحمر، مثالا).

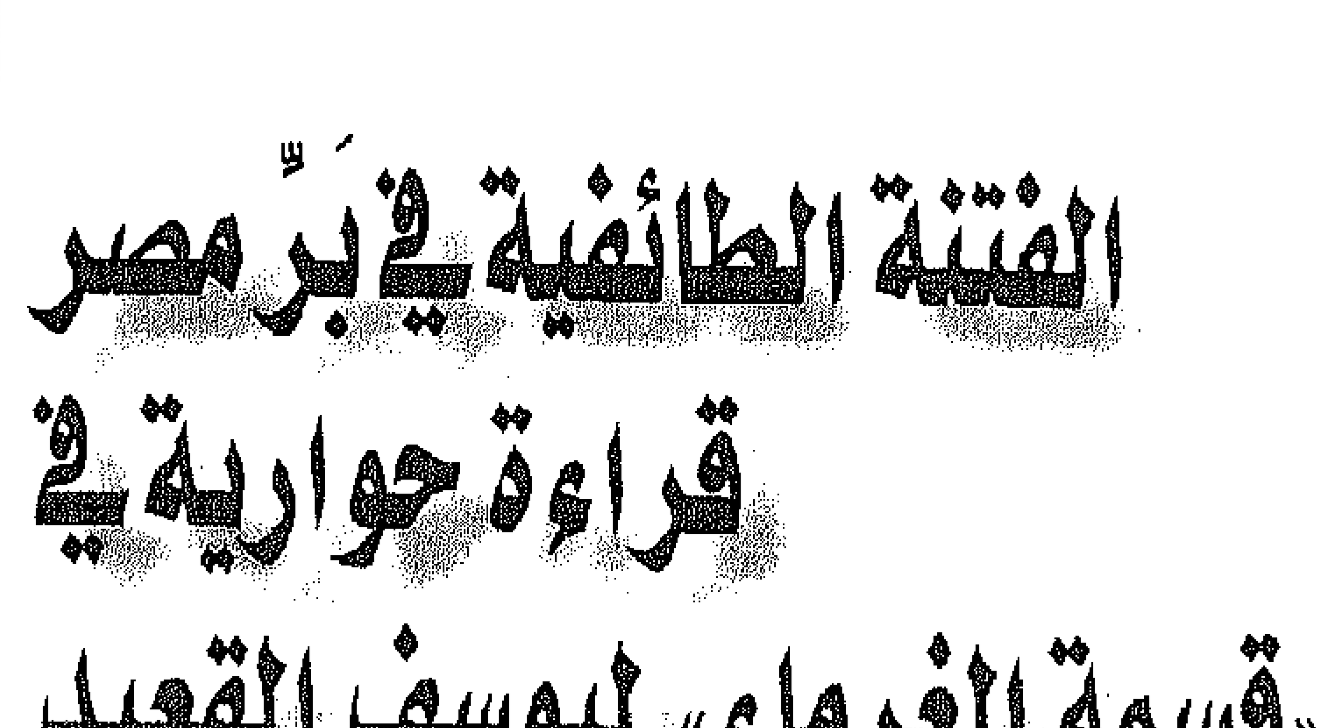
«أحد عشر كوكبا» هو، في رأيي، آخر الانفاس الملحمية لدرويش، فبعد هذا الكتاب ستنعكس مرآة الشاعر المقعرة الى الداخل. نحو الذات. السيرة. التفاصيل. تأمل الموت.

خفتت الغنائية الفياضة، تراجع الايقاع العالي، بردت اللغة. باختصار: صار التخفف من ثقل البلاغة المعهودة عند الشاعر (الطبيعية تقريبا) هدفا أو ما يشبه الهدف.

هكذا أمكن لنا ان نفوز باعمال من طينة «لماذا تركت الحصان وحيدا»، «سرير الغريبة»، «كزهر اللوز أو ابعد»، «أثر الفراشة» حيث اقترب في كتابه الاخير، برأيي، الى اقصى قدر يمكن ان يبلغه درويش من قصيدة النثر بمعناها الأوروبي.

كانت مسيرة درويش تنحو، حسب ظني، في الاتجاه الاخير، لكن الموت عاجل نقلة نوعية بدت ترتسم ملامحها في الأفق.

* كاتب وشاعر أردني مقيم في لندن



«المستقبل للدين العاقل»

(يورغان هابرماس)



تقديم أولي:

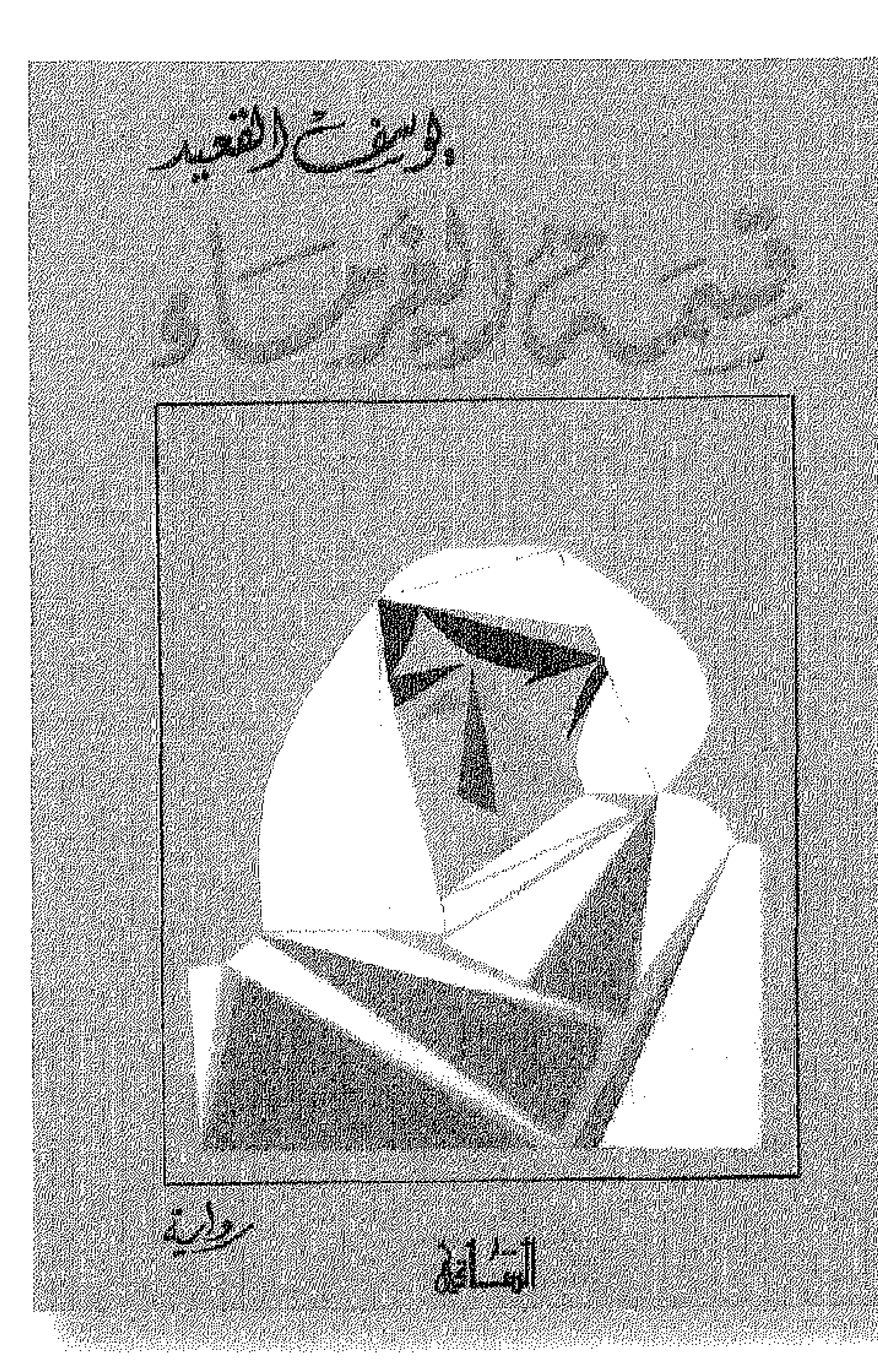
مما لا شك فيه، أن التجربة الروائية الطويلة التي خاضها يوسف القعيد متعددة ومتنوعة وغنية. وأبرز ما يميزها هو أنها (أولاً) كتابة سردية لا يتقيد صاحبها مدرسة روائية معينة؛ فقد كتب روايات واقعية، وأخرى تسجيلية توثيقية، وثالثة تخييلية غنية برموزها ودلالاتها، وهو ما يدل على أن القعيد يكتب ما يشعر به، وما يود التعبير عنه، لا ما تفرضه عليه سلطة الاتجاه الأدبي التي قد تحدُّ من حرية الخيال الروائي أحياناً. كما أنها (ثانيا) تجربة روائية مؤسَّسة على عناصر نصيّة مهيمنة لا تخطئها بصيرة القارئ المتتبع لكتاباته السردية منذ إصداره الأول «الحداد» (١٩٦٩).

ومن أبرز التيمات المهيمنة التي حظيت (ولا تزال) بنصيب وافر في تجربة القعيد الروائية:

أولاً . تيمة الصعيد أو الريف المصري:
وتحتل القرية المصرية (المكان والرمز) مساحة كبيرة في خريطة الكتابة الروائية عند يوسف القعيد، بصفته ابن الريف المصري...حتى وهو على مشارف الستين لا يزال يحمل بداخله قضية الفلاح الفصيح بكل أبعادها وتجلياتها ودلالاتها...وعلى هذا الأساس المكين، يعمل القعيد على استحضار عوالم الريف، بكل ما تحمله هذه العوالم من رموز البساطة، وعناصر الإثارة، وفضاء التَّشَكُّل الوجداني والعاطفي والروحي الطفولي...

وأبرز رواياته في هذا الصدد: «أخبار عزبة المنيسي» (١٩٧١)، «أيام الجفاف» (١٩٧٣)، «البيات الشتوي» (١٩٧٤)، «يحدث الآن في مصر» (١٩٧٦)، ثلاثية «شكاوي المصري الفلاح» (١٩٨١-١٩٨٥)، «مرافعة البلبل في القفص» (١٩٩٣)، و«قطار الصعيد» (٢٠٠١)... كل هذه الروايات تعتمد على مرجعية مشتركة، يستلهم روحها الكاتب من الصعيد، وبالضبط من قرية «الضهرية» (١) التي تعتبر مسقط رأسه، حتى أطلق عليه العديد من النقاد لقب: «مؤرخ القرية المصرية» بامتياز.

ثانياً . تيمة الحرب:
تبلورت هذه التيمة بقوة في أدبه بعد تجربته الفعلية التي خاضها مُجَنَّداً في الجيش المصري من عام ١٩٦٥ حتى عام ١٩٧٤. فقد كان هذا أول خروج له من عوالم الريف البسيطة إلى فضاء المدينة الصاخب، بكل ما تحمله هذه الانتقالة من رجّات عميقة في نفسية هذا القروي، كما مكّنته تجربته كمجند في الجيش، كذلك، من معرفة خبايا المؤسسة العسكرية التي انهزمت شر هزيمة في يونيو ١٩٦٧، وانبعثت من رماد موتها كطائر العنقاء في حرب أكتوبر ١٩٧٣. وأبرز رواياته في هذا المجال نذكر «الحرب في بر مصر» (١٩٧٨)، «في الأسبوع سبعة أيام»



(١٩٧٥)، و«أطلال النهار» (١٩٩٧).

ثالثاً . تيمة التطرف الديني والفتنة الطائفية: فمن صميم ما يحدث في مصر الآن، اتجه القعيد إلى الانشغال بهذا المسكوت عنه في المشهد المصري، وذلك برصد دقيق للعلاقة الملتبسة بين المسلمين والأقباط، حيث الإشكالية الغائبة في النص الروائي المصري، رغم حضورها الطافح في واقع الحياة في بر مصر في وقتنا الحاضر.

وقد سبق للقعيد أن أطل علينا بهذا الموضوع بطريقة خفية في روايته: «قطار الصعيد» (٢٠٠١). غير أن موضوع التعايش الديني سيشكل المحور المهيمن في روايته «قسمة الغرماء» (٢٠٠٤)، التي فتح من خلالها سيرة الجرح القبطي النازف في مصر راهناً.

- فما هي منطلقات القعيد في طرح مسألة الطائفية روائياً؟
- وما هي أهم القضايا الملحة والشائكة التي يستحضرها الكاتب في هذا الصدد؟
- وهل استطاع القعيد أن يقدم رؤية جديدة في الموضوع؟

كلها أسئلة شائكة ومربكة سترافقنا ونحن نجترح هذه الرواية الجريئة والجسورة من منطلقات مركزية أهمها:

- التأكيد على أن مصر بلد مبني على مبدأ التعدد الديني، لا كالبلدان أحادية الدين.
- التنبيه إلى أن مصر، أيضا، محكومة بمرجعية المؤسسة الدينية في تنظيم الشأن المدني.
- العديد من الأحداث التي تقع في بر مصر حاضرا بدأت تأخذ منحى طائفياً.

فعلى هذه المحاور الثلاثة تتعثر تجربة التعايش في مصر، عاجزة عن الانطلاق نحو إنجاز توافق حضاري، يشكل النواة الصلبة في تدبير الحيز الديني في هذا البلد الذي يتعرض (داخلياً) بين الفينة والأخرى للتشرذم والانقسام، وإلى تبعثر الجهد، وتعطل الطاقات، كما يُعَرِّضُ هذا الإشكال الوطن برمته (خارجياً) لتدخلات أجنبية، حين تفقد الأمة مناعة التضامن، وصلابة وحدة القرار...

وإذا كان أمر تناول هذه القضية الشائكة من زاوية نظر قبطية لا يخلو من تأويلات مغرضة، تصب في منحى التشكيك في من يدافعون عن الأقباط في محنتهم الحالية، واتهامهم بالتعصب تارة، وبالعمالة وخدمة المشروع الأجنبي

من يقرأ رواية: «قسمة الغرماء» يلاحظ أن هناك مجموعة من الصور الطارئة التي تؤشر إلى تزايد التعصب

في المنطقة، أو بإشعال نار الفتنة الطائفية الخامدة تارة أخرى(٢)؛ فإن انخراط غير المسيحي في طرح هذا الموضوع يعطيه بعداً آخر، لا يخلو من روح وطنية، ومن مسافة حيادية تضمن الطرح الموضوعي للقضية.

وفي اعتقادنا الشخصي، لا يضير لدى دعاة الفكر الحر والمستنير أن يكتب (مثلا) إدوار الخراط أو لويس عوض، أو يوسف الشاروني، أو مجيد طوبيا عن هذا الموضوع، من منظورهم الوطني والقومي؛ لأن هؤلاء . بكل بساطة . ذوَّبهم المجتمع المصري الذي كان في السابق لا يقيم وزناً كبيراً للفرق بين قبطي ومسلم. بالإضافة إلى أن كتاباتهم الإبداعية لا تتميز بخصوصية راجعة إلى قبطيتهم، لأنهم يثرون الثقافة العربية المصرية بتراثهم القبطي، كما أنهم إذ يقدمون تجربة قبطية عميقة، يقدمون، في الآن ذاته، تجربة إنسانية أعمق، تنسجم والتعدد الديني الذي تعرفه مصر أساساً.

ومن يقرأ رواية :«قسمة الغرماء» يلاحظ أن هناك مجموعة من الصور الطارئة التي تؤشر إلى تزايد التعصب الديني، وتنامي فكرة التمركز حول الهوية الواحدة والدين الواحد، والنزوع العدواني تجاه الآخر غير المسلم، حيث يرسم يوسف القعيد ملامح شخصيات تكرس الصورة «الانقسامية» التي تعيشها، سواء بينها وبين نفسها، أو بينها وبين الآخرين بدرجات متفاوتة الحدة.

أولاً: منطق الهوية المطلق وتشظي الكينونة

تنفتح الرواية على الخروج المعتاد كل شهر لماجد (ابن عبود جرجس المسيحي) من شبرا حتى حي المعادي البعيد، متوجهاً إلى مهرة (الفنانة المعتزلة والمتحجبة)، التي تتكفل . كفاعلة خير. بإيصال الأموال التي يرسلها عبود (المهاجر قسراً إلى أمريكا) إلى ابنه الوحيد ماجد كل شهر، وهذا الأخير يسلم المبلغ الضئيل كاملا غير منقوص لأمه، كي تدبر كيفية صرفه على أمور الأسرة الضرورية...

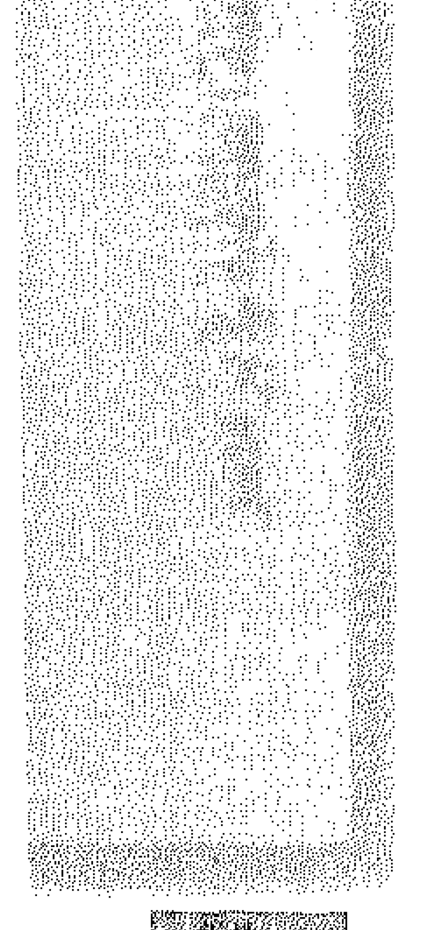
غير أن مشوار ماجد هذا اليوم مختلف عن مشاوير الشهور السابقة، لأنه سيمر في طريقه إلى زميله إكرامي (ابن الذوات) الذي يسكن في مدينة نصر، يأخذ منه الأمانة (شريط فيديو ماجن) ويردها إليه، وهو في طريق عودته.

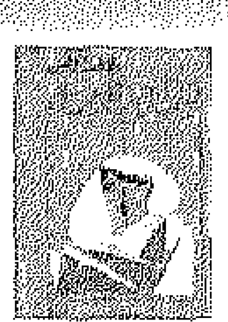
وللوصول إلى الاتجاه الجديد، لا بد له من تغيير المحطة التي تعود الوقوف عندها. فهذه المرة سيذهب إلى مدينة نصر ومنها إلى المعادي. يتوقف ماجد أمام أول أتوبيس، حيث كانت اللافتة المعلقة على جانبه بجوار رقمه والأماكن التي يذهب إليها، تجرح العين «الإسلام هو الحل». ويبدو أن كل الأتوبيسات مغطاة بهذا الكلام المكتوب على شكل إعلان. فماجد لا يعرف من صاحب الإعلان؟ ومن الذي يدفع قيمته؟ ولمصلحة من؟ وهل هم أفراد أو جماعات أو تيارات، حتى تجد كل الأتوبيسات مغطاة بهذا الكلام؟ أي إسلام؟ وأي حل؟

يتوغل الروائي بعدها في رصد طبيعة التحولات التي جرت على صعيد العلاقات الاجتماعية، من خلال ما طرأ عليها من تحولات قسرية، تقوي تعصباً متصلباً بين جماعات من معتنقي الإسلام، تجاه مسلمين آخرين يخالفونهم الرؤية الدينية نفسها، كما يرصد كذلك مظاهر «التطرف الديني» التي انتشرت بسرعة مهولة في البلاد، وسرت كما تسري النار في الهشيم...ما دام السائد في التفكير هو تبسيط مفهوم الحضور الديني في المجتمع، خصوصاً في ظل إرجاع القضايا الأساسية الملتهبة إلى تصورات ماهوية تلغي التراكمات الواقعية، والوقائع المستجدة، والأسئلة الملحة والحرجة، ولا تعترف . في النهاية . بغير «الإسلام» ديناً في بلد متعدد الأديان،...

ومن أبرز مظاهر التطرف الديني في هذا المجال، تلك الصورة الجديدة لشخصيات كانت إلى عهد قريب لها اقتناعات سياسية وحضارية وفكرية جد ليبرالية، ولم تكن تأل جهداً في حب الحياة والاستمتاع بمباهجها، لتتحول فجأة حياتها رأسا على عقب: مظهراً ومخبراً.

وحريٌّ بنا في هذا المقام أن نركز حديثنا، حول شخصيتين أساسيتين،





تبرزان مدى ما وقع من تغيير وتحول جذريين في طبيعة المجتمع المصري:

١ . تناقضات وتنافرات صارخة في شخصية مهرة

واضح من هذه الرواية أنها تعالج ظاهرة الزيادة المطّردة في استعمال الحجاب في وطننا العربي. فإذا كان البعض يعتبر الحجاب رمزاً للتعبير عن العفة والوقار والحشمة، وعلامة على التقوى والورع، فإن تحجب مهرة له علاقة وطيدة بخسارة كل أموالها، من جراء ما وقع عليها من نصب واحتيال، فاعتكفت في بيتها، وصارت أكثر انجذاباً للحديث عن الحلال والحرام، والجنة والنار، والصراط المستقيم، ويوم الحساب الأكبر...

فالذين عرفوا شخصية مهرة في الماضي، يصعب عليهم التعرف عليها حاضراً. فقد كانت ميّالة إلى المرأة الأوروبية العصرية المعجبة بنفسها، المدركة لسحر جمالها. فلم يكن أحد يراها إلا في كامل أناقتها، من خلال طبيعة تسريحة شعرها، وماكياجها، ولباسها، ونمط عيشها عموماً...

هكذا تلازم زمن الفساد (أو زمن الانفتاح الاقتصادي) مع زمن التطرف الديني، وهو ما نجده متمثلاً في قضية توظيف الأموال التي ذهبت ضحيتها مهرة، حينما خسرت كل شيء من جراء ما قدّم إليها من إغراءات لا تقاوم من طرف شركات الأموال التي تدعي «أسْلَمَة» الاقتصاد للتخلص من فوائد الأبناك التي حرمها الله...

أ . صورة مهرة: من التبرج إلى التحجب

حينما نتأمل صورة مهرة ما قبل الحجاب وصورتها بعده، سنجد أنه شتان ما بين الصورتين المتناقضتين في مسار شخصية واحدة، وهذا ما تؤكده بنفسها حين تعترف قائلة: «أين أنا من الزمان الذي كانوا يقولون عني فيه: مهرة اسم على مسمى، غندورة، أمشي في الشارع، فأخطف أنظار الرجال...»(٣)، لتستطرد القول بنغمة ميلودرامية ملؤها الأسى والأسف والحزن عما آلت إليه أحوالها: «من يرَني الآن فلابد من أن يذهب ذهنه إليَّ أني أرملة تفوح منها رائحة الوحدة؛ ليست الوحدة التي تدفع المرأة إلى الاشتياق إلى الحياة، والبحث عن مُتَعها، والإقبال عليها، ولكن الوحدة التي لا تقود سوى إلى الرهبنة، مع أن ديانتي تخلو من فكرة الرهبنة. وحتى التصوف الذي تُقْتُ إليه، وفكرت فيه، بدا لي كما لو كان اختراعاً رجولياً»(٤).

كما تكرست الصورة الانقسامية أيضا في طبيعة ردود الأفعال التي ترافقت مع حدث تحجب الفنانة مهرة، مما يعطي لظاهرة التحجب في الرواية (كما في المجتمع) مداها الأفقي والعمودي. فهناك جمهور عريض ممن رحب بها باعتبارها أختاً مسلمة، عائدة إلى حظيرة الإسلام، تائبة عن غيِّها، فانتقلت نجوميتها . بعد تحجبها . من المجال الدنيوي (عالم الفن) إلى المجال الديني (التوبة)، مقابل هذا الفريق المؤيد، ظهر فريق آخر معارض لفكرة تحجب الفنانات، وكتب عن الظلام القادم الذي سيحتوي كل ما في مصر، كما لم يستثن المؤامرة التي يتعرض لها الفن المصري من جهات خارجية، محاولة منها حرمان مصر من دورها الطليعي في المجال الفني، حيث كتب أقطاب هذا الفريق المعارض: «إن مصر قادت الأمة العربية بالفيلم والأغنية والكتاب والمسرحية وشريط الفيديو، وأن مؤامرة تحَجُّب الفنانات والمذيعات هدفها حرمان مصر من هذا الدور»(٥).

ب . صورة مهرة المتحجبة في الظاهر والغاوية في الخفاء

على الرغم من هذا الانقلاب المفاجئ في سيرة حياة مهرة، إلا أنها ظلت تمثل . حتى في ذروة تحجبها وانعزالها . نموذج المرأة الحريصة على قيم التعايش والتآلف والتلاحم. فمن خلال مسارها الروائي المتحول والمتقلب، تبدو لنا مهرة شخصيّة روائية آسرة أحسنَ القعيد خلقها وتوظيفها، فشكّلتْ مع ماجد قطبا ثنائياً (إلى جانب الأم)، منحَ العملَ مساحة أكثر تميّزاً على مدار صفحات الرواية...

فقد اختار عبود جرجس (المسيحي) إرسال أمواله إلى زوجته عن طريق وساطة مهرة (المسلمة وصديقة عبود

على الرغم من هذا الانقلاب المفاجئ في سيرة حياة مهرة، إلا أنها ظلت تمثل. حتى في ذروة تحجبها وانعزالها. نموذج المرأة الحريصة على قيم التعايش والتآلف والتلاحم

في مرحلة سابقة). وكانت مهرة دائماً حارسة أمينة لما يصلها من مبالغ تسلمها إلى ماجد (ابن عبود) الذي يسلمها بدوره إلى أمه. غير أن تصرفها الاضطراري في أموال عبود، كان هذه المرة استثناء.

وفي حالة سعيها الحثيث لاستعادة المبلغ الذي كان بحوزتها وتسليمه إلى ماجد، ستحدث لمهرة مجموعة من الأحداث والوقائع التي لم تكن تنتظرها ولا تفكر فيها....ابتداء من لقاءاتها المتكررة بماجد الذي يستعمل حجة استرداد المبلغ ذريعة للتردد المستمر على منزلها، وما تولد عن هذه اللقاءات من علاقة حميمة بين الطرفين، وصولا إلى زيارتها المفاجئة لطليقها نور الدين الذي لم تزره منذ مدة طويلة، وما صاحب هذا اللقاء من ردود أفعال من كلا الطرفين، جراء التحولات الصارخة التي وقعت في حياة كل منهما، وغيرت من مجرى حياتهما تغييراً جذرياً، وانتهاء بوقوع علاقة الحب المفاجئة بين ماجد (الشاب الغر) ومهرة (المتحجبة)، رغم العديد من الفوارق التي تحول دون أن يحصل ما حصل بينهما في آخر الرواية من علاقة جنسية لم تكن في حسبان قارئ الرواية...

ومن خلال ما سبق، تنطرح أمام المتلقي مجموعة من التساؤلات الملحة:

. هل سيسترد ماجد ما على مهرة من دين؟

. وهل ستتطور العلاقة بين الطرفين إلى أكثر من علاقة امرأة بمراهق في عمر ابنها؟

. وهل سيقع ما لم يكن في الحسبان في هذا المشهد الأخير، وهو الاتصال الجنسي بينهما؟

كلها أسئلة تزيد من ارتباط القارئ ببقية الأحداث وهي في قمة ذروتها وتصعيدها، حيث يبلغ التشويق ذروته في نهاية العمل الروائي بعد الخلوة المشبوهة التي جمعت بين ماجد ومهرة، وما صاحب هذه الخلوة من عناصر الإثارة (قبول مهرة تشغيل شريط الفيديو الماجن في غرفة نومها، وتعمدها الخروج من الحمام في ثوب كاشف ومثير لمفاتنها، والتقارب الجسدي بينها وبين ماجد وهي في أوج مراحل غوايتها الجسدية...).

والحقيقة، أنني فُوجئت . كقارئ مشدود بما سيحصل . بتطور العلاقة بين الطرفين إلى ما وصلت إليه، حين يحتضن كل منهما الآخر، ويغرقان في سعادتهما شيئا فشيئاً. فإذا كانت مهرة

المتحجبة تبدي بعض مظاهر التمنع (وهي الراغبة في ذلك) في هذا المشهد الحميم؛ فإنها - بالمقابل - مارست كل أشكال الغواية والإغراء على ماجد الغر، مما أدى إلى وقوع ما وقع بينهما، رغم أن كل الظروف الذاتية والموضوعية كانت - من قبل - غير مهيأة لوقوع ما وقع، لا لشيء إلا لأن فارق السن بينهما كبير من جهة، وما أظهرته لنا مهرة من مظاهر تشي بأنها قطعت مع ماضيها الماجن، فيما تتطلع إلى أفق جديد قوامه التدين والتحجب والانعزال عن كل المواقف المشبوهة من جهة أخرى...

هذه الواقعة التي تنتهي بها أحداث الرواية تبرز العديد من التنافرات والتناقضات التي يعجّ بها العالم العربي على مستوى السلوكات والأخلاقيات والقيم. فبقدر ما يرمز الحجاب، من منظور مهرة، إلى الالتزام، فهو - بشكله الحالي - تعبير عن التحرر في ممارسة الحياة الجنسية بشكل أكثر انفتاحاً وابتعاداً عن العفة ومفاهيم الشرف التقليدية، مع الإبقاء - دائما - على الظاهر الذي يمكنه أن يقوم بوظيفة إخفاء مثل تلك الممارسات، وجعلها تتراجع إلى الوراء بالإعلان عن «التحجب»، فيما تظل علاقة مهرة بجسدها وبرغباتها الجامحة كما كانت، ولم تتغير في العمق.

فإذا كان حجاب مهرة يمثل في أحد أبعاده الرغبة في الإخفاء؛ فإنه يعكس لديها رغبة دفينة في البوح والإعلان عن المسكوت عنه. من هنا غدت - بعد الحجاب - غير فاعلة، وإنما مفعولاً بها، وظيفتها كامرأة متحجبة تنحصر في الغواية، من حيث هي جسد، أكثر من الدعوة الصريحة إلى ممارسة الجنس.

بهذه النهاية السعيدة، يتمرد القعيد على نموذج النهايات المأساوية التي ترددت طويلاً على مجموعة من رواياته، كما لو أنه يقرر لنا قناعة واقعية وقدرية وحتمية من منظور روائي تخييلي مفادها: أنه مهما اتسعت الهوة وكبر الشرخ واستفحلت العداوة؛ فإن مآل الوطن أن يتوحد، وأن يتجاوز كل العراقيل التي يفرضها دعاة التطرف من هذا الطرف أو ذاك...

٢ . التحول الجذري في شخصية نور الدين

التحول المفاجئ والجذري الذي رأيناه مع مهرة، حصل كذلك لزوجها السابق نور الدين، مع فارق كبير هو أن التغير الذي وقع لمهرة كان في المظهر فحسب، في حين كان تحول شخصية نور الدين في المخبر والمظهر معاً. فعلى المستوى الأخلاقي كان نور الدين يمثل شخصية الضابط الأبيقوري المحب للحياة، والساعي للغنم من متعها أينما كانت، وبأي ثمن. كما كان يحب أن يوصف بأنه ضابط في النهار و«نسوانجي» بالليل... وحينما كانت مهرة تحذره من مغبة الأمراض الجنسية المنتشرة، كان يرد عليها بكلام غريب: «إن الذين يتولون أمور البلد، لا يطمئنون إلى أحد إلا بعد أن يتأكدوا من أن عنده منطقة فاسدة. وهو يحقق لهم ذلك، ولكن بأبسط أشكال الفساد». أما على مستوى الطموح المهني، فقد كانت مهرة تتصور نور الدين أنه سيبقى في الجيش حتى ما بعد رتبة اللواء، بل كان حلمه أكثر من ذلك بكثير، أن يكون محافظاً أو وزيراً أو سفيراً أو على الأقل ملحقاً عسكرياً...

هذه الشخصية العاشقة للحياة ولمباهجها، وذات الطموح المهني الجارف، تُحال فجأة إلى الاستيداع كضحية للاسترخاء العسكري، ليجد نور الدين نفسه بعد هذا الإجراء العقابي معزولاً عن محيطه الاجتماعي السابق كما ينعزل الزيت عن الماء، وملفوظاً من قبل المؤسسة العسكرية التي أفنى زهرة شبابه في خدمتها.

وفي هذا السياق السوداوي، يقرر نور الدين توطيد علاقته بأحد أصدقائه، الذي يتقاسم معه نفس ما حلّ به هو الآخر من عسف، والذي عرّفهُ بأحد المساجد لتكون نقطة لقاء بينهما للتذاكر وتبادل آخر الأخبار. لكن دخول نور الدين المتكرر لهذا المسجد بالضبط، سيؤدي به إلى الوقوع في فخ دعاة الاستقطاب التدريجي، ليجد نفسه في الأخير عضوا في جماعة إسلامية متطرفة، وجزءا لا يتجزأ من نسيجها العضوي قلبا وقالباً...

فحين ستزوره مهرة في بيته، بعد غياب طويل بينهما، كانت المفاجأة كبيرة وفوق ما يتصورها الطرفان: فكلاهما ذهل من صورة الآخر. تصف مهرة لحظة اللقاء/المفاجأة على الشكل التالي: «نظر مصطفى إلي مندهشاً، قلت لنفسي: إن تأثير الزيارة غير المتوقعة أفقده رشده. حملقت فيه، وأنا أفرك عيني: حلم أم علم، أم كابوس ما أنا فيه؟ ذُهل من الحجاب الذي ألفّ به نفسي ككفن. ووصلت إلى ما هو أبعد من الذهول بسبب منظره الذي توقعت أي شيء، وكل شيء، ألا هو: مصطفى يلبس جلبابا أبيض ويطلق لحية كثيفة لم أره بها، ولا حتى في صوره القديمة. ما هذا الذي يجري؟ هل أردد مقولة يوسف وهبي الشهيرة، والتي أصبحت علامة على عصره: «يا للهول»؟ (٦).

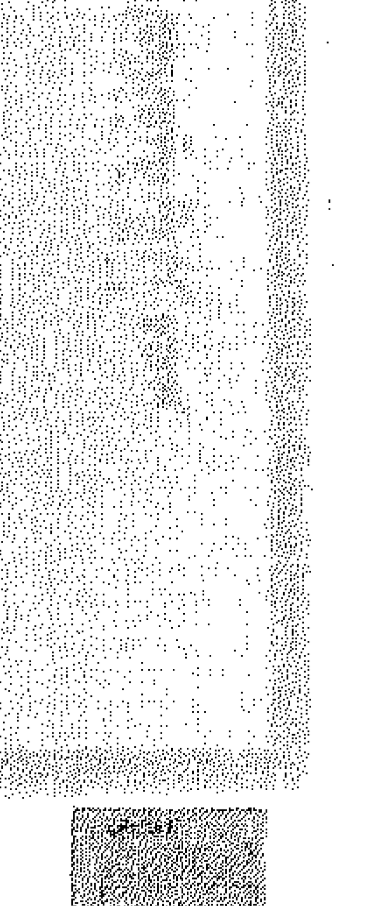
تفضي بنا المعطيات السابقة، أن مظاهر «التأسلم» الجديدة في شخصية كل من مهرة (الحجاب) ونور الدين (إرخاء اللحية، والجلباب الأبيض...)، لم تعد مظاهر تعبر عن قضية حشمة والتزام وأخلاق، وإنما صارت تعبيراً صامتاً عن مشروع مجتمعي في طور التخلق والتكوين... وهذا المشروع المجتمعي يتم تصريفه تحت رعاية ووصاية تفكير ديني مخصوص، من زاغ عن طريقه أو حاد عن سكته، فقد خرج على الملة، ومرق على مقاس الدين القويم، من هنا كانت صورة المسلم المتطرف مغايرة، ورافضة للصورة السابقة لأخيه المسلم المعتدل في إسلامه...

فإذا كانت هذه هي صورة المسلم لأخيه المسلم في هذه الرواية، فما هو محل الآخر/المسيحي من الإعراب في ظل تنامي التفكير الأصولي الإسلامي؟ وما هي صورة الأصولي الإسلامي لدى المواطن المصري المسيحي؟

ثانيا: من مبدأ الحوار إلى منطق التحويل

يعتبر خطاب التمركز على الهوية المطلقة نوعاً من النرجسية التي تعاني التنافر بين الذات والفعل والغاية. وغالباً ما نجد دعاة هذه النزعة يفكرون بمنطق الثنائيات الحدّية الصارخة التي تتمظهر على الشكل التالي: أنا/ آخر، مسلم/ نصراني، مصري مسلم/مصري قبطي، أصيل/دخيل ووافد. وهذا ما يقود مباشرة إلى إقصاء المختلف أو النقيض، ويكرس رؤية عصابية تجاه هذا الآخر الذي يشكل فوبيا دينية لدعاة التمركز على الهوية...

فمنذ عدة قرون، ترسخت في مصر المحروسة صورة الوطن الواحد الذي يتغذى بكل مكونات ثقافته، بتعددها وتنوعها (عربية وقبطية...)، وهذا ما شكّل نسيج الهوية المصرية على مر العصور. أما في العقود الأخيرة، فهناك من يرغب - عن وعي أو غير وعي - في العبث بأسباب هذه الوحدة، ويُريد طمسها تماماً وإزالتها عن الوجود، وإحلال صورة مفروضة قسراً عمّا هو موجود ومُتعارَف عليه... إنها



الصورة الجديدة لثقافة التمركز حول الأنا الأوحد، والدين الواحد، والثقافة الواحدة، وهي صورة جديدة حملت معها مجموعة من المواقف والسلوكات التي تكرس ثقافة العداء للآخر وإقصاءه، وثقافة التجهيل والجفاف الفكري.

فالأمر الواقع يقول: إن هؤلاء مسيحيون في مصر المسلمة، كما أنه من المعروف أن الديانة هي في صلب حياة المجتمع، وجزء أساسي في هوية كل فرد سواء أكان مسلماً أم مسيحياً، والدساتير تساوي بين المواطنين من غير تفرقة من حيث الدين واللون والعرق...ومع ذلك هناك من لا يستسيغ تلك المعطيات الدينية والقانونية. وهذا ما تسجله الكثير من الأحداث والوقائع التي تقع بين أفراد أو جماعات لسبب أو لآخر، تأخذ طابعاً طائفياً، لأن دعاتها لا يؤمنون بأن فكر «المواطنة» هو الذي يمثل جسرا أساسياً ومتينا وآمناً بين المسلم والمسلم، كما بين المسلم والمسيحي.

فصورة التعايش التي تربت عليها الأجيال السابقة، تمثلت في احترام فكر المواطنة الذي يدعو إلى التسامح والتعايش والتلاحم.. وهنا يحكي المطران منيب يونان (رئيس الكنيسة الإنجيلية اللوثرية في الأردن) عن مظاهر التعايش بين المسلمين والمسيحيين في الماضي، مما مكّنهم من العيش معاً كجيران لقرون خلت، حتى حصول التطورات الأخيرة التي أحلت الخوف والغضب محل التعايش والتسامح، يقول في هذا الصدد: «خلال صيام رمضان يمتنع العديد من المسيحيين عن الأكل والشرب أثناء النهار بشكل علني، ليس لأن هناك قانوناً يمنع ذلك وإنما احتراماً ورعاية للمسلمين. وبالمثل، أثناء مسيراتنا نحمل الصليب عبر درب الآلام، يُظهر المسلمون الاحترام بل ويقدمون المساعدة كلما أمكن ذلك، رغم أنهم لا يؤمنون بعقيدة الصلب»(٧).

أما الصورة الجديدة/الانقلابية التي برزت بقوة في رواية القعيد، فترسم أفقا غير مطمئن لواقع هذه الأقلية التي أصبحت مهددة في وجودها وهويتها وثقافتها. ففي ظل هذا الاحتقان الديني المتزايد، لم تشأ الأم المسيحية (مرام) أن تدُقّ الصليب في أي مكان من جسد ابنها، لأن للصليب، باعتباره رمزا دينياً، خطورة على حامله. فالصليب يعني أن حامله مسيحي، «والبلد محتقنة، مرشوش عليها بنزين، وعود كبريت كفيل بكل المطلوب لمن يريدون النيل من أمتنا وأماننا. قد تصل بنا الأمور إلى ما لا يستطاع تصوره: القتل على الهوية. ولهذا قد نُفاجَأ بإنسان يحمل بطاقتين، في كل واحدة اسم مختلف، وديانة مغايرة، وبيانات تناقض كل واحدة الأخرى، وكأنها لشخصين في شخص واحد»(٨).

وهنا نسجل ملاحظة أساسية مفادها: أن هناك سعياً حثيثاً لدى دعاة التطرف الإسلامي إلى إبدال مفهوم «المواطنة» (المدني)، بمفهوم الولاء (الديني). وعليه، فإما أن يخضع المسيحي لولاية المسلم في دار الإسلام، أو أن ينسلخ عن دينه، ويتحول إلى الإسلام، لأن دعاة فكرة «التحويل» لا يؤمنون بالحوار (conversation)، بل يصرون على إحلال مبدأ «التحويل» (conversion) محل الحوار في علاقتهم بإخوانهم المسيحيين في الوطن الواحد...

هذا الأمر تجليه لنا ـ بحدة ـ محنة الأم المسيحية التي تجد نفسها بين مطرقة العنف الرمزي وسندان التحويل القسري. فإن هي أظهرت الصليب، باعتباره رمزا دينياً يشير إلى ديانتها، تصطدم بأكثر من موقف غاضب وغير راض على ذلك في كل مكان ذهبت إليه؛ لأن هناك من يعتبر ذلك التشهير بهذا الرمز الديني هو بمثابة «تَبْشِير» مسيحي فاضح، يجب محاربته والتصدي له، وإن أخفت الأم صليبها، لا تعدم من يخاطبها ـ ناصحاً ـ بأن تدعو ابنها إلى المسجد لأداء صلواته الخمس: «يوم الجمعة الماضي، صعد إليَّ شخص لا أعرفه، لحظة صلاة الجمعة، سألني: لماذا لا يصلي المحروس ابني الجمعة حاضراً؟ سكت ولم أرد عليه. احترت ماذا أقول له. قلت لنفسي بعد أن انصرف وهو يتمتم تمتمة لم افهم منها حرفاً واحداً. فقط رأيت لحيته الكثيفة تتحرك في غضب. حيرتنا من المسلمين لا حدود لها» (٩). هذه المواقف المتطرفة وغيرها في فرض الدين الواحد، يترتب عليها إجراءات أخرى من لدن هذا الآخر/المسيحي كإتباع أسلوب التقية، مع إخفاء الهوية، والتقنع بأكثر من قناع لدرء ردود فعل دعاة التيار الديني المتطرف.

أما إذا وجد الأصولي المتطرف مقاومة وممانعة من الآخر/المسيحي؛ فإنه يلفي نفسه في صراع مرير لا ينتهي إلا بفرض الأمر الواقع. فقد يبتدئ الصراع حول موضوع دنيوي مرتبط بالحياة العامة (اجتماع، سياسية، اقتصاد...)، إلا أنه سرعان ما يجد له المتطرفون ألف تأويل وتأويل، ليصبح الموضوع الدنيوي موضوعا دينياً بامتياز، لا لشيء إلا لأن غريمهم من ملة أخرى. لهذا يصبح شعار «الإسلام هو الحل» شمّاعة تعلق عليها كل المشاكل والخلافات بين الأفراد والجماعات، حيث تتدافع التأويلات المرفقة بالآيات القرآنية، وتعزز هذه التأويلات بما تيسر من الأحاديث النبوية من أجل حصار الفكر الممانع، ودفعه ـ بالقوة ـ إلى الخضوع للأمر الواقع. وهذا ما تلخصه قصة عبود جرجس، وهو الموظف المسيحي المعتز بمسيحيته، والوطني الفخور بمصريته.

فقد كان حلم عبود جرجس هو أن يرتقي في مراتب الشركة التي لم يدَّخر جهدا في تنمية مواردها وتطوير مشاريعها. ولما تحققت أحلامه في ترقيته إلى منصب الرئيس، ثارت ثائرة المتعصبين، ولم يستسيغوا هذه الترقية، واعتبروا أنه لا يجوز لمسيحي أن يكون ولياً في ديار الإسلام على المسلم...

في هذا السياق الديني الملغوم والمتأجج، وصلت إلى إدارة الشركة خطابات مجهولة، تتكلم عن قضية الولاية التي تقول: «إنه لا ولاية لمسيحي على مسلم هكذا أمرنا الإسلام»(١٠)، حتى لو كان ذلك في شركة صغيرة كهذه. لأنه لا يعقل، من المنظور الضيق للأصولي المتطرف، أن يصبح عبود جرجس المسيحي، رئيساً على مسلمين من مثل: محمد وأحمد وعبد الله؟! وغيرهم ممن يسمون أنفسهم بأسماء الله الحسنى! وكأننا نستعيد، في هذا السياق، فحوى تلك الحكمة الهندية الشهيرة التي تعتبر التسمية تخطيطاً لمصير الشخص: «اسمك الشخصي مصيرك بعدم الاستمرار في اعتبار السؤال عن الهوية قدراً لا نهائياً، مجمَّداً في مركز وأصل»(١١)، أو كما هو معروف في مأثور القول العربي: «إن لكل امرئ من اسمه نصيباً».

تزامنت حملة التشهير تلك، مع حملة موازية ـ لإحكام الطوق على عبود ـ قامت بها شركات منافسة وزعت منشورات مغرضة في المدينة، مفادها: أن هذه الشركة التي يرأسها عبود يتم تمويل معظم مشروعات بأموال هي عبارة معونات، وهبات تأتي من دول الغرب المسيحي، وبالضبط من«الصليبيين الجدد» الذين يتزعمهم الشيطان الأكبر أمريكا، مصدر كل الشرور في هذا العالم.

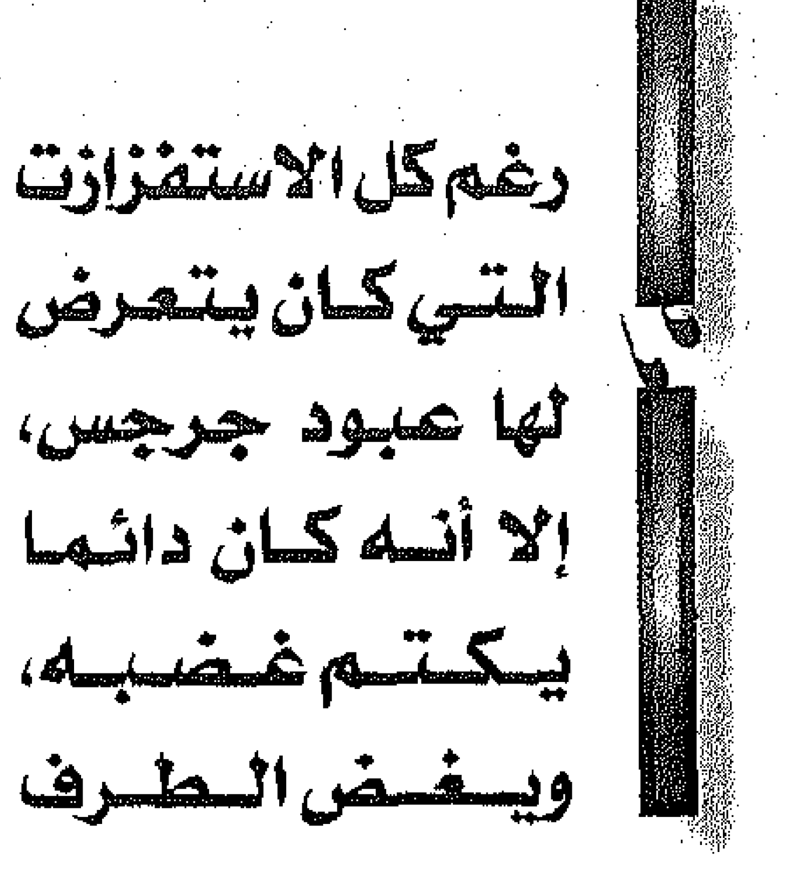
وبعدها، بدأت الاستفزازات تتوالى على الرئيس الجديد غير المرغوب فيه. فالعاملون تحت رئاسته، كانوا يمتنعون عن العمل وقت الصلاة، ويحضرون الحصائر والسجاجيد، ويفرشونها في الفسحة المواجهة لمكتبه. وبذلك حولوا المساحة الضيقة إلى مُصَلَّى، لأنه من منظورهم، لا يعقل أن لا تكون في هذه الشركة الصغيرة مُصَلَّى، وأن هذا «كفيل بأن يجلب غضب الله على البر كله»...

وتتزايد مظاهر الاستفزاز والتحرش الديني لتطول حتى عقيدة عبود نفسها، فليس صدفة أن يختار إمامهم من آيات القرآن، كل ما يمكن أن يؤذي شعوره المسيحي. كان الإمام يختار الآيات التي تتكلم عن السيدة العذراء، وعن السيد المسيح. لكن عبود - كعادته - كان يتغاضى عن كل ما من شأنه إثارة الفتنة؛ لأنه يعرف مسبقاً أن المعركة معهم تعني خسارة كل شيء مرة واحدة...

ورغم كل الاستفزازت التي كان يتعرض لها عبود جرجس، إلا أنه كان دائما يكتم غضبه، ويغض الطرف. فقد وصلت إلى الشركة خطابات التهديد الأولى، وكانت تتحدث عن الولاية، لكن لهجة التصعيد بدت واضحة في الخطابات بعد ذلك، حيث تطورت إلى تهديد عبود بالقتل، وإلقاء ماء النار على وجه زوجته مرام، وخطف وتشويه ابنه ماجد.

فلم يكن عبود جرجس يتوقع أن تنزل تلك التهديدات إلى حيز التنفيذ، وإن كان يدرك خطورتها، إلى أن حدث ما حدث له في تلك الليلة المشؤومة. فعند عودته إلى البيت، هاجمه مجهولون، واعتدوا عليه بالضرب الخفيف. خلالها أدرك عبود أن وراء هذه الرسالة الأخيرة، مرحلة جديدة أكثر خطورة على أمنه وسلامة أسرته، وأن ما هو آت في الطريق أكثر إيذاء له، وربما سيصل الأمر حد القتل، وهو المتوقع...

هكذا أصبح عبود، في نظر هؤلاء المتطرفين، رمزاً مارقاً تجب محاربته ومواجهته، ليجد نفسه - وهو في مقتبل عمره - مجبراً على الرحيل عن المكان الذي تصور أنه سيتحقق فيه كل أحلامه، وهو الذي كان يعتبر نفسه معجوناً بمصريته حتى النخاع. إذ لم يكن هناك من مفر آخر سوى الرحيل إلى أمريكا التي احتضنته لاجئا سياسيا، ومواطنا له قضية عادة ما تستهوي الإعلام الغربي، سواء من منطلق الدفاع عن حقوق الإنسان، أو من خلال مقولة «شهادة حق



يراد بها باطل».

كما أن هناك مجموعة أخرى من الصور المعادية للآخر/المسيحي من منظور عقدي/ديني متشدد، لا علاقة له بفكر «المواطنة» الذي يكرس نموذج العيش المشترك بين الثقافات والشعوب والأديان، كأن يصف نور الدين (مثلاً) مواطنه عبود جرجس/المسيحي بـ«النصراني» قائلاً: «الفارق كبير بين المسلم والمسيحي في بلدنا، المسيحي المصري، مسيحي أولاً ثم مصري ثانياً، في حين أن المسلم المصري مصري أولاً ثم مسلم ثانياً»(١٢).

فهؤلاء الأصوليون المتشددون يصرون على أن الواقع الجديد في حاجة إلى اختراع مدونة قواعد سلوك جديدة، من خرج عنها، خرج عن دين الجماعة. ومن أهم قواعد هذه المدونة اعتبار المسيحيين دخلاء لا مواطنين، حيث ينظر إليهم على أنهم عدو الداخل أو طابور خامس، وأنهم واقعون تحت حصار مستمر، لأنهم يشكلون خطراً على الإسلام، ولا يجب أن يكونوا أهلاً للثقة.

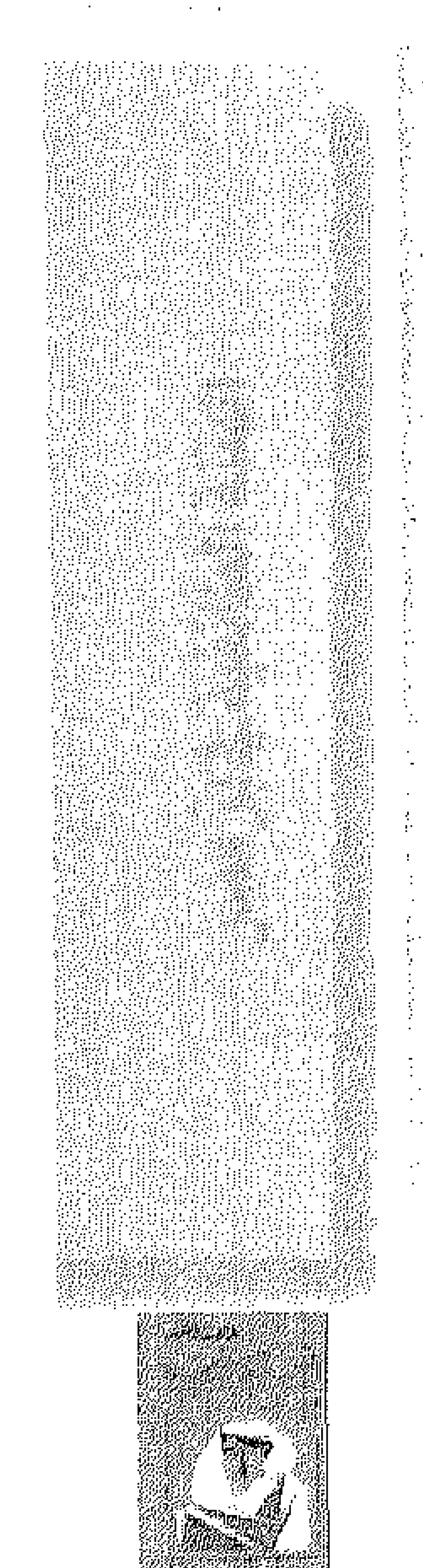
ويمكن ضرب أكثر من مثال على ذلك من خلال الرواية. فحين تحدث مهرة طليقها عن النقود التي تأتيها من عبود لتسلمها بدورها إلى ماجد، لم يستسغ نور الدين هذا الأمر البتة، واعتبر أن في الأمر سرا خطيراً، ومؤامرة عظمى تحاك ضد مهرة: «هل أنت واثقة أن هذه الفلوس لا تحولها لك جهة ما لتوريطك؟ رددت على السؤال بسؤال: مثل ماذا؟! لم يرد علي. نظر لي بسخرية. كأنه يقول لي: أنت عارفة وأنا عارف. والعارف لا يعرَّف. أردفت السؤال بسؤال: الموساد الإسرائيلي مثلاً؟! السي آي إيه الأمريكية؟ قلت له إنني لا أفهم ما هي مصلحة الموساد أو المخابرات الأمريكية في أن يحولا لي الفلوس؟! (١٣). وقد توصلت مهرة في نهاية لقائها بنور الدين إلى أن كل المؤامرات في ذهنه المتعب، تلفّ وتدور، تروح وتجيء، تفترق وتلتقي عند الحرب الصليبية ما بين المسيحيين والمسلمين، لتكون الغلبة، في النهاية، لرمز الهلال (دار الإسلام) على رمز الصليب (دار الكفر).

هكذا ترسخت صورة المسيحي/الطابور الخامس من منظور المسلم المتطرف، الذي لا يأخذ عادة بعين الاعتبار احترام خصوصيات الآخر المختلف، مما يؤدي إلى تبخيس دين هذا الآخر وثقافته. كما أن نظير هذه الصور المعادية للشريك في الوطن عادة ما يؤدي إلى انغلاق وانكفاء الأقليات على ذاتها. ويترتب عن ذلك التصور الديني المتشدد نتائج وخيمة تفرض على الآخر فرضاً، أولها: ضمور الهويات وتكلسها، أو الممانعة عن التفاعل والمشاركة في قضايا الشأن العام، والعزلة بكافة صورها الشعورية والحسية، وثانيها: هجرة الآخر/الشريك في الوطن الذي يضيق درعا بأبنائه، باحثا عن أوطان جديدة بديلة، حينما تشتد أزمته مع المتشددين في وطنه الأم...

ففي جلسة مكاشفة بين مرام وابنها ماجد تعترف الأم قائلة: «إن الخطأ الجوهري الذي ارتكبته في حق الرجل، والدك، أنني لم أسافر معه عندما قرر ترك البلاد والهجرة منها. «رجلي على رجله». لابد من أن تكون المرأة ظل زوجها، لا يخطو خطوة واحدة بدونها. تركته يفلت بمفرده. نجا وحده، وتركنا غارقين في هذه البلاد، التي لا نعرف كيف ولا متى ستُكتب لنا النجاة والإفلات منها»(١٤).

كما أن هجرة عبود إلى أمريكا والرغبة الجامحة للزوجة في السفر مع زوجها، يكرس تصوراً عاماً وسائداً، يوحي بأن المسيحية - كل المسيحية - تتمحور حول الغرب فحسب (مع العلم أن المعطى التاريخي ينفي ذلك التصور لأن مصدر الديانات السماوية الثلاثة هي الشرق الأوسط عموما)، من هنا تعددت الحوافز لمسيحيي الشرق الأوسط للهجرة نحو الفردوس المنتظر، للخلاص من جو التوتر والاضطراب والصراع الذي يجدون أنفسهم في خضمه بين الفينة والأخرى، على الرغم من أنهم ليسوا المستهدفين الوحيدين فيه.

والمعروف في هذا الصدد، أن التوتر في المنطقة لا يستثني طائفة دون أخرى (سنة - شيعة - دروز...). لكن الشعور بأن



المستهدف الواحد والوحيد هو المسيحي، وتصور المخرج الواحد والوحيد هو الهجرة، فهذا أمر مأساوي، ويعدُّ من وجهة نظرنا خلاصاً ذاتياً سلبياً هروبياً، لا يحل المشكلات كما هو حاصل مع عبود في هذه الرواية، لأن الأسرة غدت أكثر احتياجا لمعيلها من أي وقت مضى، في ظل تزايد الضغوطات التي تجعل من نمط عيش الأسرة متدهوراً، فيما أصبحت الأسرة، كذلك، أكثر عرضة للضياع مما كانت عليه من قبل...

ففي ظل هذه الصورة الانقلابية الجديدة التي تكرس الاعتداد بالدين الواحد، وبالهوية الواحدة، تجد بعض الشخصيات الروائية (المسيحية) مختوم على أفواهها بشمع الصمت، على الرغم من أنها شريكة في الماء والهواء والأرض، وهذا هو حال الأم التي تظل صامتة، تتحدث مع ذاتها أكثر ما تتحدث مع الآخرين؛ لأن هذا الآخر/المسلم المتشدد غدا مع مر الزمن أكثر ممارسة للقمع والزجر والإكراه ضد من يختلف معهم في الهوية الدينية، وإن كان يشترك معهم في حب الوطن...

ثالثاً: التطرف الإسلامي والمسيحي وجهان لعملة واحدة

في مناخ استشراء الخطاب الديني المتطرف، وفي ظل تبخيس المسلم المتطرف لصورة المسيحي (الشريك في الوطن) ظهرت إلى الوجود بعض التصورات المسيحية المتطرفة التي تمثل ردود فعل غير متوازنة، ليجد المواطن المصري (المسلم والمسيحي) نفسه بين صورتين متطرفتين تُؤَجِّج إحداهما الأخرى باسم الدين.

فمن خلال تتبعنا الدقيق لصورة الأصولي المتشدد لذاته، ولمواطنه المسيحي، نتساءل الآن عن رؤية هذا المسيحي لشريكه: المسلم. فما يَسِمُ بعض ردود فعل مرام (الأم) هو الغضب الشديد من المواقف الأصولية المتطرفة، والتَّطَيُّر من صورة المسلم المتطرف إلا حدٌ مَرَضي: فكل ما حلَّ بالأسرة، وما تعيشه من ضياع وتشتت، وفقر وفاقة هو بسبب هؤلاء المتطرفين الذين طردوا عبود معيل الأسرة الوحيد خارج البلاد. وهم الذين تسببوا، كذلك، في هجرة الأم من أسيوط إلى حيث تعيش في لوكاندة وضيعة، تفتقد إلى أبسط وسائل العيش الكريم. بل هم السبب في كل ما جرى في البلد بأكمله، «فإن أصابت البلاد موجة من الحرارة الشديدة، فهم السبب. وإن تحول المطر إلى سيول، تقتلع الأخضر واليابس، فهم الذين أطلقوا السيول. وأن ركد الهواء وارتفعت الحرارة وزادت نسبة الرطوبة، فهم السبب. وإن زادت الأسعار، فهم الذي يحصلون على الفروق. وإن تراجعت الأخلاق من النفوس واختفى الضمير، وأخذ النيل إجازة من حيوات الناس، فهم السبب. مجرد وجودهم يصبغ السماء بلون الدم. عندما أنام أحلم بهم، على شكل أفاع وثعابين. استيقظ من نومي، قلقة كوابيسهم التي تأتيني. أحاول نسيانهم. صوت الأذان الذي لا مفر منه، يتكرر خمس مرات في اليوم، يذكرني بهم»(١٥).

فلا يسع المرء العاقل إلا أن يرفض مثل هذه الترهات المرضية والاستيهامات المغلولة إلى التعصب الديني، الصادرة عن الأم، وهي في قمة يأسها وعجزها وقهرها. فقد نتفهم دواعي إدخال التعصب الديني الإسلامي باعتباره السبب المباشر في ما آلت إليه وضعية الأسرة المغبونة والمظلومة والمشتتة، لكن ما دخل هذا التعصب بارتفاع درجة الحرارة وبالجفاف وبالجراد، وما إلى ذلك مما يحيق بالإنسان من كوارث وشرور؟! أليس هذا التصور الغريب، هو وجه آخر من أوجه التعصب الديني المسيحي ضدا على التعصب الديني المسلم؟!

هكذا تظل مسيرة إعادة الاتزان إلى طبيعة العلاقة بين مكونات المجتمع الواحد (المؤتلف والمختلف) مسيرة طويلة وبطيئة، سيظل فيها عُقَّال معتدلون يرجحون كفة الوطن على المعتقد، وجُهَّال متطرفون يقدمون الدين على الوطن، كما سيبقى فيها وسطاء خير يطفئون النار إذا ما اشتعلت، وطابور خامس يذكي جذوتها كيما تزداد اشتعالاً، لأنه لا خلاص لأمة ما لم تنجز ما عليها تجاه مواطنيها بدون تمييز ديني أو تفرقة عرقية، ولا تتقوى هذه الأمة ما لم تَتَحِدّ، ولا تستقر ما لم تعدل وتساوي بين أهلها، ولا تسمو بين الأمم ما لم تصن كرامة الإنسان.

وفي الأخير، لا بد من التأكيد على أن رواية «قسمة الغرماء»، وهي تحاول الاقتراب من شروخ الروح التي أصابت المصريين في الآونة الأخيرة، تواجهنا بأسئلة شائكة ومخيفة ومربكة من قبيل: ما الذي أوصلنا إلى المربع الأخير؟ وما الذي جعل مستقبل هذه البلاد وراءها وحوّلها إلى شظايا وأطلال لما كان؟ وما هو مستقبل تعايش الأمة الواحدة في ظل مأزق تصدع الهويات؟ أسئلة وجودية ومصيرية بحجم التحديات والمهمات التي تنتظر نظير هذه المجتمعات، المتعددة الطوائف والأديان حول طبيعة «إدارة الحيز المقدس»، من أجل سلام وأمن وازدهار هذا البلد، ليترك الكاتب الحكم النهائي على هذه الأسئلة لجمهور القراء: العاقلين والواعين والعارفين، وذلك من أجل التصدي لـ«مدونة السلوك» الجديدة والغريبة التي يرسخها، شيئا فشيئاً، فقهاء الظلام الذين يزحفون الآن على ما تبقى من مواقع النور في مصر المحروسة خاصة، والعالم العربي بصفة عامة...

---

*كاتب من المغرب

مراجع وهوامش:

1. من غريب ما حدث في هذا الصدد، احتراق قرية الضهرية عن آخرها عام ١٩٨٤. وكأن باحتراقها هذا تكون قد وضعت كلمة «النهاية» لهذا الفضاء القروي الذي يعتبر منجماً ثريا من الحكايات والوقائع التي استثمرها القعيد طويلا في أعماله السردية.
2. سبق لإدوار الخراط أن اعترف بهذا الموقف بطريقة ضمنية. حينما قال: «هناك من يعتبرني أنني كاتب له «مشروع قبطي»، بل قيل إنني أدعو إلى ما يطلق عليه «جيتو قبطي»، وإنني كاتب طائفي وانعزالي، إلى ما إلى ذلك من هراء خالص».

- إدوار الخراط: «مهاجمة المستحيل، مقاطع من سيرة ذاتية للكتابة»، منشورات دار المدى، سوريا، ١٩٩٦، ص:٩٢.
3. يوسف القعيد: «قسمة الغرماء»، دار الساقي، بيروت، ط:١، ٢٠٠٤، ص:٧٣.
4. المرجع نفسه، ص:٧٤.
5. المرجع نفسه، ص:١٩٠.
6. المرجع نفسه، ص:١٨٠.
7. المطران منيب يونان: «حان الوقت للقيادة والشفاء بإيمان وشجاعة»، مجلة: «النشرة» (الأردن)، العدد ٣٦، السنة ١٠، ٢٠٠٦/١، ص:٣٤.
8. يوسف القعيد: «قسمة الغرماء»، مرجع سابق، ص:١٣٨.
9. المرجع نفسه، ص:١١١.
10. المرجع نفسه، ص:١٤١.
11. عبد الكبير الخطيبي: «الاسم العربي الجريح»، ترجمة: محمد بنيس، دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص:٣٢.
12. يوسف القعيد: «قسمة الغرماء»، مرجع سابق، ص:١٨٨.
13. المرجع نفسه، ص:١٩٢.
14. المرجع نفسه، ص:١٢٠.
15. المرجع نفسه، ص:١٣٥.



أمزوجة الأدب الساخر في الأردن

يدعي الزعيم الكوبي فيدل كاسترو بأن حكم الأمة أسهل من إضحاكها، وهذا قول فيه مجاملة كبيرة للفنانين المضحكين في المجالات كافة، لكنه بالتأكيد لا يقصد الكتاب السياسيين الساخرين... إذ ان هؤلاء لا يحبون الأنظمة لأنها تقمع حريتهم، ولا تحبهم االسلطات بأنواعها، لأنهم ينتقدونها، وهي، في الواقع، لا تستوعب أكثر من المديح والتقديس والتغزل بلغاليغها المدهونة بالمساحيق السادّة للمسامات والضمائر.

حتى الأنظمة الاشتراكية حينما تتحول إلى حكومات يحكمها الفرد، فإنها تصير نقيضا طبيعيا للكتابة السياسية الساخرة.

لماذا قلت الكتابة السياسية الساخرة؟؟

لماذا قلت الكتابة؟؟

قلت الكتابة حتى افصل وأميز بين الكتابة الصحفية الساخرة والأدب الساخر.

الأدب الساخر- كما يبدو من اسمه- كتابة تخضع لشروط الأدب، وهذه مادة شبة نادرة في الآداب العالمية جمعاء، ونقصد طبعا النصوص الساخرة تحديدا، وليست تلك الروح الساخرة التي قد تتواجد هنا وهناك داخل النصوص الأدبية. ولحين الوصول اتفاق جنتلماني حول جوهر المصطلح سوف اسميها الكتابة وليس الأدب.

السخرية في الاردن بخير وهي تتبوأ مركزاً ممتازاً عددا وعدة، ولعلنا من اكثر دول العالم التي لديها كتاب سخرية، نسبة الى عدد السكان طبعا، وقد تطورت هذه الكتابة من عام ١٩٨٣ عندما احتل محمد طمليه اول زاوية اردنية ساخرة في صحيفة الدستور باسم (شاهد عيان) وصارت السخرية منتظمة الصدور للمرة الأولى، وكان علينا الانتظار حتى عام ١٩٩٠ بعد الاتجاه نحو الديمقراطية لنصاب بحالة فلتان ساخر، حيث ظهر العديد من الساخرين، كنت انا احدهم. ثم ظهرت صحيفة (الرصيف) ثم صحيفة (قف) لمحمد طمليه. وبعدها عام ١٩٩٦ صحيفة (عبد ربه) التي كنت اتشرف برئاسة تحريرها. ومن ذلك الوقت والسخرية الاردنية في تطور مذهل، حتى صار لكل صحيفة اردنية يومية كبرى كاتب يومي ساخر أو أكثر.

الكاتب الساخر محظوظ تماما من ناحية الجمهور، كون الكتابة الساخرة تميل الى الشعبية، وهي مطلوبة ومحبوبة في ذات الوقت من النخب الثقافية والسياسية. والكاتب الساخر يحظى بجمهور كبير فور نجاحه الأول.

رغم كل هذا النجاح فاني اتحفظ كثيرا على مصطلح الأدب الساخر. لدينا كتابة صحفية ساخرة.. لدينا كتابات ساخرة وكتاب ساخرون.... لكن نسبة ما يمكن ان نضعه في خانة الأدب منها قليل، ولا يشكل ظاهرة بارزة تستحق اهتماما أكثر من النقاد والدارسين.... أنا لا ابخس في كتاباتنا، لكني اعتقد ان علينا ان نقطع طريقا طويلا حتى نصل إلى مستوى الأدب الساخر.... أما النقد الأدبي للكتابات الساخرة فهو موجود لكنه يتناسب مع مدى ودرجة اقتراب الكتابة الساخرة من الأدب وقد كتب ملاحظات نقدية متميزة في هذا المجال، نزيه ابو نضال، زياد ابو لبن، بسمه نسور، كاترينا حمارنة، الدكتورة مها مبيضين والدكتورة رفقة دودين. طبعا يستطيع النقد الأدبي ان يساعدنا على الترقي أسرع إلى مصاف الأدب لو كان أكثر اهتماما بكتاباتنا.

السخرية السياسية ليس صنفا أدبيا بل أسلوب فني لتوريط القاري بالفكرة في أسرع وابسط الطرق.

الكتابة الساخرة موجودة في الصحف والمجلات، كما أنها موجودة في مجال الكتاب، وهي موجودة مجال الدراما الساخرة والمسرح والتلفزيون، هي متوفرة كغيرها في الكثير من المجالات.

بالمجمل..الكتابة الساخرة.. والسخرية عموما تجتاح العديد من الأماكن بثقة، لكنها لم تخضع تماما لشروط ومتطلبات الأدب لذلك هي الان مجرد كتابة تسعى لأن تكون ادبا في المستقبل.

---

*كاتب أردني

ghishan@gmail.com

الصورة الشعرية مجالاً لسرد السياق العالي للذات

قراءة في أعمال شعرية / جيل التسعينيات نموذجا

أحمد الخطيب *

مفتتح السياق:

ومن انثناءات الذات الحاضرة في الشعرية المتحركة التي تبدأ من ذات واحدة وتتحول في السياق النصي إلى ذوات متعددة، التعدد الخطابي المستعاد من الوعي التابع لها في لحظات التجلي؛ لأن ذلك يشكّل وفق المعطى الشعري حالة من التمرّد على الذات نفسها، وعلى محيطها، وفي أغلب الحالات هو محيط تابع.

ولأن المحيط تابع في أغلب الحالات التي يقتنصها النصّ الشعري، فإن الذات في مسيرتها تأخذ من الصور الشعرية مجالاً لسرد السياق العالي لها، عبر تحييد المقام، والانشغال بالحال لغة، ومع ذلك تسترعي الذات في سياقها هذا، انتباه الوعي المفتوح على المحيط، وتقدّمه كواحة ذات مضامين تشكيلية، لها فضاؤها، وخطوطها.

وفي خضم هذا الإصغاء يسترجع الشاعر قنوات اللغة التي تصبُّ في المعرفة القرائية للمتلقي، القنوات التي تشكل نوعاً من الحراك المسرحي بين المتلقي وذاته، لتضاف هذه الذات إلى الذوات النصية.

ومع هذا لا تنفي الذات مسببات وقوعها في آليات المراقبة التي تبدأ من نقطة التحوّل الإنساني باتجاه التأثر والتأثير بالمحيط، لهذا يكشف في كثير من مفاصل النصّ الشعري عن استقطابه للغة القريبة التي تصوّر وجهها السردي المُقتنص للحظة الشعرية الانفعالية.

ونحن أمام الصيغ السردية التي تنتج عن وفرة في التعامل مع اللغة وما تحتويه من قنوات معرفية، ندرك أهمية الحرية التي يتطلع إليها منشئ النصّ الإبداعي في تقديم مجمل اللوحات التي يمكن فصلها، فهو لا يستكين لإطار تركيبي واحد، أو إطار إيقاعي مناط به تقديم التقاطعات التي تنتج عن تسلل الخيال إلى الواقع.

تتجه قراءتنا في هذا السياق إلى إبراز فعالية الذات كموجّه أساسي للصورة الشعرية التي تنتج عن تمازج الذوات المختلفة المشكلة للنصّ، في عدد من المجموعات الشعرية لشعراء من جيل التسعينيات، وحسبنا أن هذه الظاهرة، ظاهرة تنوّع الذوات في النصّ الشعري الواحد، تشكل علامة بارزة في هذا الجيل الذي ظلّ مخلصاً لأهمية توافر الصورة الشعرية على قدر كبيرٍ من اللغة العالية، بعيداً عن فضاء التسطيح.

١) « شقوق التراب » : د. ناصر شبانة

الذات المراقبة، الوعي بالمسببات

تتبع شعرية المراقبة « الذات في انفتاحها على الآخر»، إيقاع الممكن في التصور الذي ينتج عن تناسخ الأرواح مع قرائنها، وهذا التتبع يمضي في كثير من مسلاته المتخيّلة إلى الإيقاع بالجمل السردية، من هنا يلجأ الشاعر عادةً إلى تمحيص الحال، واختباره بجملة من الانفعالات، حتى يركن إليه قبل الانزياح المفاجئ إلى مقام الذات الأخير.

تبدأ المراقبة في ديوان « شقوق التراب » للشاعر د. ناصر شبانة من وحدة المزاوجة بين اللغة القريبة من التصور، واللغة التي تنفعل في لحظات القنص، لتحييد ما هو برّاني في التوثّب الشعري، فهو في مسيرته لقنص اللحظة الشعورية الشاحنة للقول الشعري، يحمل قوانين الصياغة قبل كلّ شيء، ليدخل في المساحة اللغوية المرهونة للانفعال الشعري مسلّحاً بالمعرفة، أساس العملية الشعرية الخاصة.

واثق من نداماي:

ديوان شعر قديم

وتعويذة قد تزوّجني من أساي

أنادي على ظلّي الكهل

يا ظلّ !

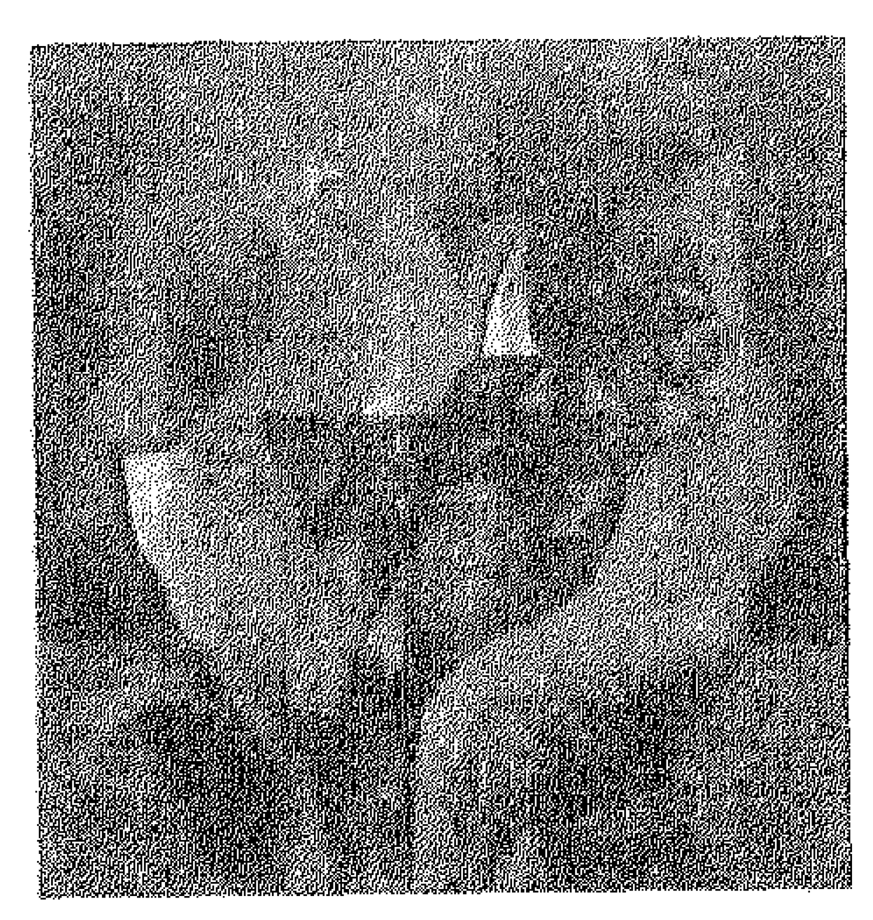
يفتتح القبر أبوابه

كي ينادي عليّ

يا ظلّ ظلي الشقيّ

ويا واحداً من ضحاياي.

إذن هو يعي تماماً بأن الدخول في الحالة الشعرية المقتنصة من هذا الخضم الشعري، تبدأ من لحظة المعرفة بحدود الدائرة التي تحيط به، فهي دائرة ممغنطة لا يمكن التقاطع مع محورها الصّوري إلا من خلال التمركز في بؤرتها الشاحنة لهذا الفعل والمراقبة، فعل التمرّس اللغوي، ومراقبة الانزياح الذي يحدثه الشعور







الخاص، والشاعر بدءاً من هذا التصور يعيش حالة الكهولة « المعرفة المحيطة بالزمن والمكان».

أعود إلى أول الحبّ

أرسم صفصافة فوق خدّ الحبيبةِ

أنثرها في ينابيع روحي

أخبّىء ما قد تبقّى من الجمر في كفّها

يا لهذي الصحارى

إذا ما انثنتْ كي تغازلني

أو تعلّق على عتبة من رماد الغياب.

ثمة انقلاب معنوي يساعد الذات المراقبة على التوغل بتقديم المسميات لكل أفعالها

إن هذا الفعل التجسيدي للمراقبة « الزمن والمكان » هو ما يقود الذات إلى الانتباه إلى الساحة الشعرية المرهونة بالمتغيرات، ولكن مع أنها تدرك الازدحام على أبواب هذه المساحات المرهونة، إلا أنها تشدُّ رحالها إلى الإيقاع باللغة المتفردة التي تتصهر مع الآخرين، ولكن بحدود ما يسمح لها بالمراقبة.

لم يكن وحده

حين وقّع آخر أوراقه

ومضى هارباً من زقاق الكآبة

كانت الأرض تبكي على حاله كسحابة

فقد أيقنت أنها باتت الآن ثكلى

وكان الوحيد الذي لم ترقه مناقي الكتابة

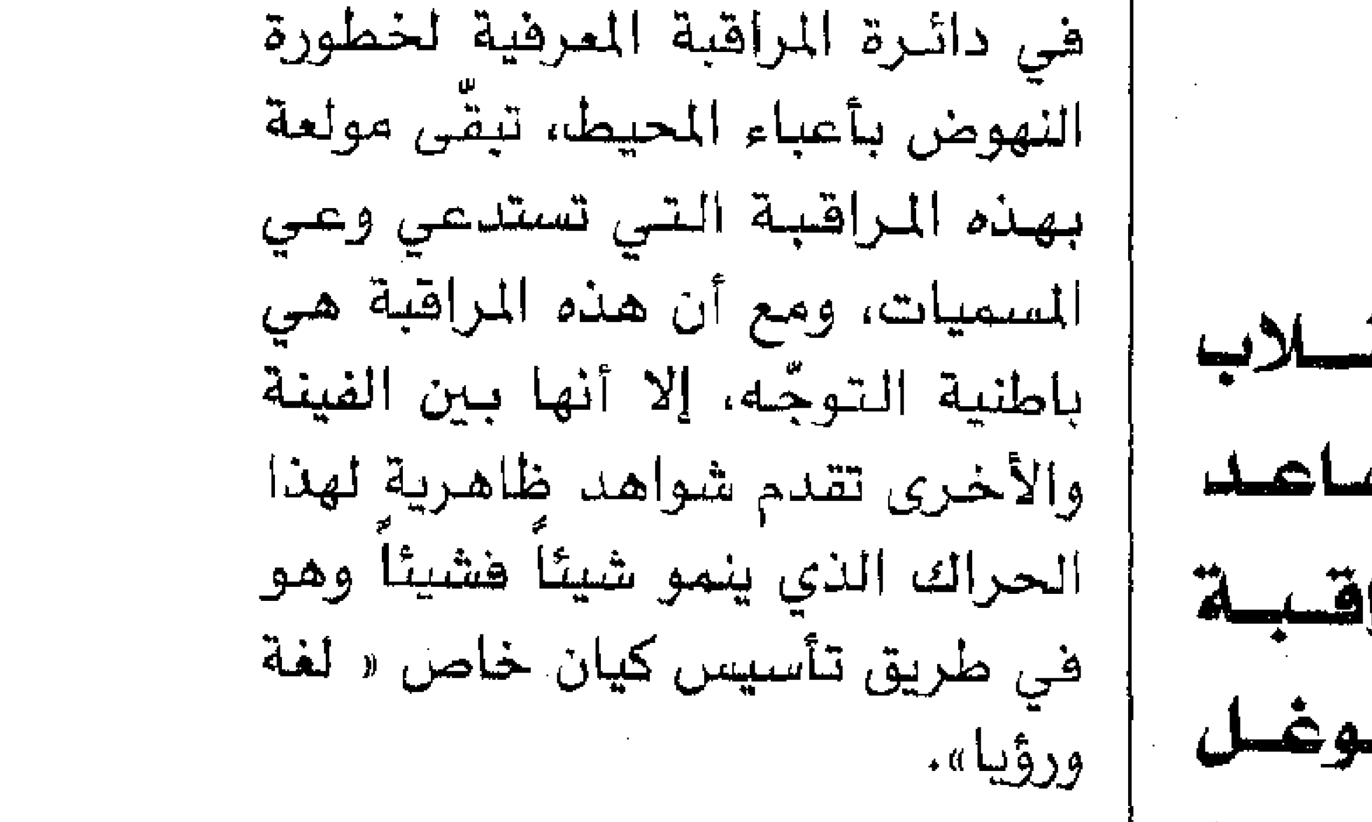
وثمة انقلاب معنوي يساعد الذات المراقبة على التوغل بتقديم المسميات لكل أفعالها، وينجلي هذا الانقلاب باستنهاض حالة من التناص الذي يقلب الزمن إلى الانفعال الأول، ولكنه مع هذا يترك مجالاً لقراءة المشهد السردي دون تفاصيل لهذه الذات التي تقع ضحية للمتغيرات وهي تراقب الحراك الظاهري للمحيط.

هابيل قدّم قربانه للإله

وودّع تربته المشتهاة

وقابيل أنجب مليون وجهِ قلق

وظلت قرابينه تحترق.



وفيما الذات تقدّم مشروعها في دائرة المراقبة المعرفية لخطورة النهوض بأعباء المحيط، تبقّى مولعة بهذه المراقبة التي تستدعي وعي المسميات، ومع أن هذه المراقبة هي باطنية التوجّه، إلا أنها بين الفينة والأخرى تقدم شواهد ظاهرية لهذا الحراك الذي ينمو شيئاً فشيئاً وهو في طريق تأسيس كيان خاص « لغة ورؤيا».

وحدي أظل أراقب الميناء

قد يأتي الشراع محملاً بالياسمين

وباحتمالات السفينة

وحدي أشارك مهرجان الغيم حصته

وأذرف حنطتي وسط المدينة

وحدي ووحدي

والمدائن أغلقت أبوابها

والقلب منزرع برمل الآه

ينتظر القصيدة أن تجيء

وبعد أن تسلك الذات المراقبة طريقها باتجاه تأثيث المساحة الراهنة القابلة للانفعال والتوحد في الدائرة المُغنطة لكل فعل إيقاعي قادم من التوتّر الإنساني، تتجه إلى تأثيث الحيّز الواسع للمعرفة المنصهرة على شاشة الذاكرة، من خلال بثّ ما هو كامن في المسميات التي تطلقها عند كل منحدر شعري ولغوي ومعرفي.

تعودت أن أحتفي بالقطا والشغب

تعودت أن أندف القحط

من كلّ منفى

أنا الكهل

لا كهف لي

أحتمي بحجارته وأفاعيه

من كيمياء المدن

ثمّ بعد ذلك وبعد أن تدفع الذات باطنها باتجاه الانزياح إلى واقعها المرئي، تطلق صرختها الأولى في فضاء المعرفة، صرخة التملّك، تملّك الرؤى التي من خلالها ستقيم كيانها المتفرّد، أو الكيان المغاير لكل ما حولها من كيانات جزئية.

أخيراً

أخيراً

أخيراً

شقوق التراب تعلّمني

أن أؤثث قلبي لمن يحملون الهوى

لؤلؤاً أو حريرا

وأترك خلف عصافير عينيك

إذ تستحم على ضفة النهر

قلباً كبيرا

إلى ذلك تتقدم الذات المراقبة بكلّ قوة إلى خاصرة التفاصيل، بعد أن امتزج باطنها بظاهرها امتزاجاً معرفياً، ولكلٍّ فاصلة من الجوارح ما يقابلها باطنياً، والشاعر بذلك يستوي لديه الحال والمقام، ويتقدم أيضاً من دائرة المسميات ليعلن عن حضورها القوي الذي يغطي المساحة الراهنة لشعرية المراقبة.

عيون تحدق في واجهات الزجاج

ملامح تشبه ضوء المرايا

وكفّان مشقوقتان كوجه الخريف

ودم يسيل على حائط الروح

صدر يكسره نبضه

ويظل يسافر في فلوات النهار الكثيف.

إن مثل هذا الحضور القوي والمندفع باتجاه تأثيث دائرة المغنطة الشعرية، يشير إلى أن الذات المراقبة ليس من مهماتها أن تصوّر اللحظة فقط، إنما أن توترها وتقلقها وتمضي معها باتجاه الخروج من دائرة الاعتياد، إلى فضاء المواجهة والصبر على تحمّل أثر هذه التفاصيل المتواجدة بين الذات ومحيطها.

أصلي لقبلة وجهك

يا آخر المدن الغجرية

لست أعود سوى لأغني لسيزيف

يحمل وزر المدائن

ويدفن قبل المغيب الضحايا.

المقطع السابق يشكّل القيمة المعنوية والمادية للذات المراقبة التي تمحّص التفاصيل، وتأخذ منها ما هو صاف لإنشاء جملاً شعرية تحتكم في طبيعتها لقدرة حضور الباطن، وتترك الراهن المتحفّز الذي يشكل عبئاً في نصّه الأول، دون المساس بقدسيته، لأنه ربما يكون دافعاً مربوطا وقويّاً في نصّ آخر، نصٌّ مستلب في النصّ الأول، ونصٌّ جاذب في حراك النص الثاني، وهو ما يؤشر بوضوح على أن الذات المراقبة تقنص اللحظة لتعبر من محيطها إلى فضاء الشعر، وتخبئ فيما بعد الهوامش التي تظهر في سياق الراهن الشعري، وتختفي في سياق المراقبة.

تتجه القنوات المعرفية في ديوان « كسوف أبيض» للشاعر علي العامري، إلى الأخذ بفكرة التوازن بين اللغة في سياقها الشعري، واللغة في سياقها التركيبي

٢) « كسوف أبيض »: علي العامري

لعبة السرد، لعبة التوازن الإيقاعي

السرد قامة من قامات الوثوب اللغوي، وهو إنشاء صيغ قابلة للتمدد، وفق ما يكتنف اللغة من مرايا عاكسة لهذا التمدد، وهو بذلك يفسح المجال أمام الراوي للظفر بممتلكات الدلالة، وما ترتبه الدلالة من نصب فخاخ نفسية للمكان والزمان معاً، وبهذا السرد يستطيع الراوي الإفلات من عنق الزجاجة، زجاجة الفكرة ذات الاتجاه الواحد الذي يقود إلى إلغاء الحدود بين الجملة وجارتها، أو بين المفردة ومقابلها النفسي.

تتجه القنوات المعرفية في ديوان « كسوف أبيض» للشاعر علي العامري، إلى الأخذ بفكرة التوازن بين اللغة في سياقها الشعري، واللغة في سياقها التركيبي، مما يحتّم على الشاعر أن يفرد بيضاء الصفحة كاملاً أمام تدفق الأطياف اللغوية، من حلولها المعجمي، مروراً بحلولها الدلالي، وانتهاء بالتقاء الإيقاعين الداخلي والخارجي للمفردة والتركيب معاً، وهذا من شأنه أن يجعل الشاعر يمعن في التقاط الحواس أو تفعيلها، باتجاه القبض على أسرار الذات وهي في طريقها للانفعال.

الغراب يجيء من المستحيل إلى شجر واقف في التلال،

يظل هنالك مستبسلاً قرب عزلته الحجرية،

ينقش فوق الطبيعة سيرة أسلافه

الميتين،

هنا أو هناك ينام الغراب الغريب وحيداً،

وقد غادرته الطيور إلى إثمها

ووحيداً يرفرف بين الأعالي

بمنقاره يحمل الريح والأرخبيل.

تبدأ اللغة في مقامها السردي من كلمة واحدة تشدّ الشاعر إلى الانتباه إلى فضائلها، وممتلكاتها، ثم تتدرج اللغة شيئاً فشيئاً في النهوض بأعباء الوعي المسحوب من بؤر التوتر الكلامي، لتتقدمه كمعادل نفسي للمتخيل الشعري الذي يسعى السرد من أجل الإفصاح عنه في حميّة الدوران الإيقاعي وتوازنه.

بيديها نصبت فخّاً في سقف تتداخل فيه الأشكال

وكانت تمسك خيطاً معقوداً كنواح حول مأتم في البرية

تلثغ بالوسواس

وتغرف من طاس الرّيب هلالاً يتثاءب.

ويشكل هذا الدوران الإيقاعي لعبة إسنادية لجمهرة الكلام، وأقصد بالكلام، الإنشاء المعرفي الذي يتخلل السطور المدوّرة، وهي لعبة تحتاج إلى وقت إنشائي ربما يمتدّ إلى ما لا نهاية، لهذا يبدو النصّ الشعري مفتاحاً لكل النصوص المتأخرة التي تأتي في لحظة من لحظات التوازن المعرفي، كما ويبدو مجموع النصوص موقوفاً على لعبة السرد في سياقها الكلامي.

وأرجع نحو البيت

أرى الأطفال بأجنحة النوم

أرى الأرملة بأجنحة النسيان

أرى طاولة تعرج من كسرٍ في الساق

أرى الجدران تميل إلى الحناء

أرى قمراً مكسوراً فوق القشّ

أرى قطناً يتطاير من إبريق الماء

وأرى صيفاً يتناثر في المشى

وأرى في أرض الغرفة نرداً مخموراً من غير نقط.

وتحتاج لعبة السرد الشعري بناء مختلفاً عن البناء الدرامي، فهي تقدم الأشياء وفق ما يميله النصّ من كيانات لغوية، عكس ما يطلبه السرد الروائي من انشغال الراوي بالكيانات قبل النصّ، فالبناء هنا هو بناء إيقاعي قبل كلّ شيء يتقدم ترجمة الإحساس والشعور، بينما في الفعل الروائي هو بناء وصفي قائم على حركة الدراما، وهذا ما يمكن أن نطلق عليه لعبة التوازن.

الغرفة لا تنسى

تبدأ اللغة في مقامها السردي من كلمة واحدة تشدّ الشاعر إلى الانتباه إلى فضائلها، وممتلكاتها

الغرفة تبكي حين أغادرها

وتلملم ما يتطاير من ريش ممسوس

تجلس قرب الأوراق

تحكّ الوحدة والصلبان

وتفتح أنهاراً تائهة في الصيف الشاسع

تحلج أقماراً

وتثير جناح الذكرى

الغرفة لا تنسى.

المبدأ الذي تقوم عليه لعبة التوازن السردي والإيقاعي، هو الانفتاح على أسلوبيات متعددة، وأهمها تكرار الكلمة الواحدة « المركز » لأنها تشكل فيما أحسب عصب النصّ الجمالي، ومفتاح الرقي باللغة من جمودها إلى حيويتها، فالكلمة في عزلتها المعجمية هي دلالة ناقصة لا تجيّر إلا إلى منشئها، فيما تغدو في لعبة التوازنات ملكاً لأمور عدّة، أهمها الوعي بالتناسل اللفظي الذي ينتج عن قراءة واعية للمنتج اللغوي المشحون بالتفاعل والقياس، قياس المرتبة والحال.

من هنا؟

من ينام على حافة الغيب بعد عبور السديم؟

وهل في التميمة باب؟

إلى أي وجه أوجّه مرثية الماء؟

هل يتدلى الهباء وأنسى؟

وهل في الرصيف مواويل شاغرة؟

حفرة في ممر الحنين

غبار على غرة الأربعاء.



ومن اللافت في لعبة التوازنات السردية والإيقاعية التي يعالجها الشاعر هو إبقاء مساحة من المرونة للنصّ الشعري، ليتمّ مملكته الدلالية في نصّ آخر، إذا لم تستنفد اللعبة ميكانيكية الحركة الشعرية، بالإضافة إلى إعمال الحركة البصرية في جزئيات أخرى تتوافد من نصّ لآخر، كما

هي الحال في قصيدة « الغرفة « التي سبق الإشارة إليها التي لم تتوفر لها الحركة البصرية إلا في المقطع التالي من قصيدة « يد موشومة بالأجراس» والتي نقلت لعبة التوازن السردي من حيز ضيق « الغرفة « إلى حيز أوسع « القرية».

لا يعرف أحد في القرية ماذا يبكيه

ولكن امرأة واحدة كانت ترفع يدها الموشومة بالعزلة والأجراس

تتمتم بين اللحظة والأخرى

وتحرّك عود الرمان أمام النار

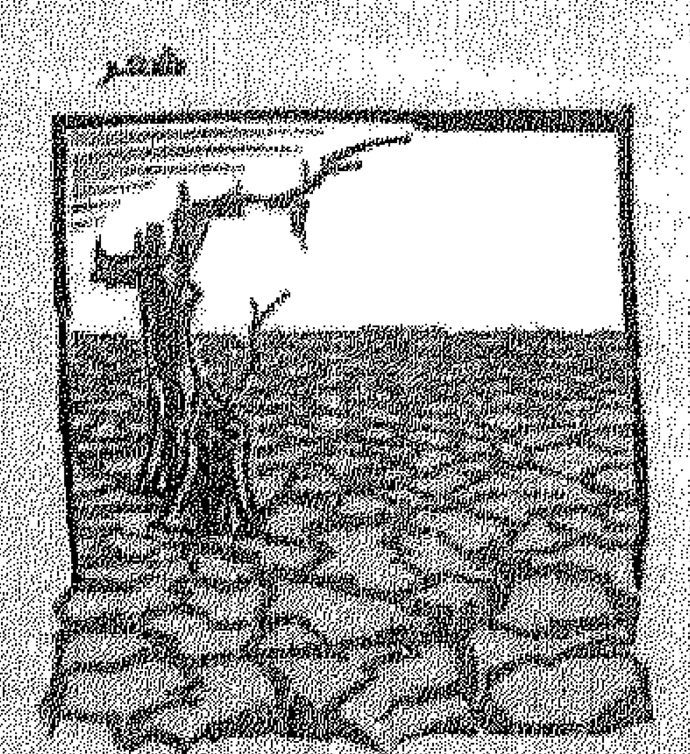
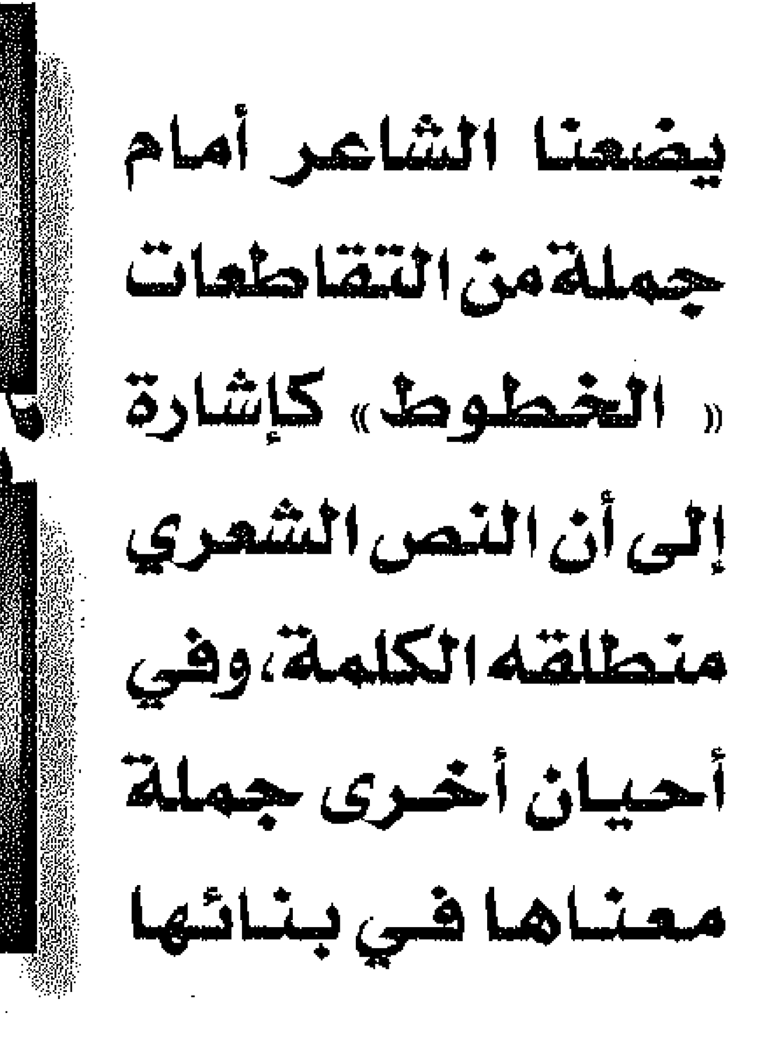
وترسم فوق تراب الساحة خطين ودائرة.

هذا التوازن الذي يقدمه النصّ السردي، من الانتقال من الحيز الضيق إلى الحيز الواسع، يقابله الانتقال من اللغة « التقاطعات « التي اللغة « المرسلة » والتي بدورها تستثمر كلّ مفاصل الرؤية الحركية الناتجة عن جريان المعنى بلا قيود، ولفهم هذا التصور الدلالي للعبة السرد والتوازن الإيقاعي الذي تنتج عنه وعن حراكه القصيدة، يضعنا الشاعر أمام جملة من التقاطعات « الخطوط» كإشارة إلى أن النص الشعري منطلقه الكلمة، وفي أحيان أخرى جملة معناها في بنائها، « الشتات نديمي الوحيد»، « يدي تتهجى البعيد»، «من ترك الصورة في المحاة»، وغيرها من الإشارات الفاعلة في حقل الكتابة المعتمدة على اللقطة السريعة المستوجبة لفعل السرد في بنائه الشعري.

٣) « خفقة الذّرى « : غازي الذيبة

المعنى نتاج الداخل اللغوي، فتنة المعنى

يشكل المعنى بداية التشكّل اللفظي الناتج عن معرفة مضمرة في الداخل اللغوي، وهو استباق الفعل الذهني الذي تحدّده معطيات الذات الموغلة في قراءة الآخر « المعنوي والمادي»، وهو انفراج طاقة الحراك الذي تحدثه الحواس مجتمعة.

يضعنا الشاعر أمام جملة من التقاطعات « الخطوط» كإشارة إلى أن النص الشعري منطلقه الكلمة، وفي أحيان أخرى جملة معناها في بنائها

وإذا ما أمعنا النظر في الحراك الذي تحدثه الحواس، نصل بالنتيجة الموضوعية إلى أن المعنى تحدده جملة القياسات التي تُبنى على مزج المفردات مع إخفاء ظاهرها الدلالي.

والمعنى أيضاً ربما يكون صورة من الصور المحدثة في عالم الإضمار، إضمار الذات في قناعها الملتبس، حال تمرّدها على واقعها المرئي، من هذا التوصيف يلج الشاعر غازي الذيبة في ديوانه « خفقة الذّرى» إلى مفهوم المعنى كونه مُحدثاً لا حادثاً، وكونه سياقاً انتقالياً من وَهم لغوي، إلى لغة وهميّة ولكنها ذاتَ صلة بالمنشئ، منشئ النصّ.

أعنّي على الكلمات

أعنّي عليّ

على جسدي نقط الضوء

نار ستصعد

دمع

شهيد أخير سيبدأ بالنهر

شعر

مساء رقيق

حمام تساقط قبل هجوم الغسق

أفق.

هذه هي النقلة النوعية التي تحدثها الكلمات في مسيرتها نحو تشكيل معنى ما، وهي بلا شك انفراج طاقة الحركة، حركة المحيط التي يستدلّ بها الشاعر أو يستنجد بها لملاحقة الراهن، فالراهن رغم انكشافه بصرياً، إلا أنه حراك غير قادر على فرز معطيات الذات المنفعلة.

همو وحدهم

يقرأون الرواية في ضوئها

يعرفون الحقيقة كيف تشكل أرواحهم

وكيف تسوّرهم بالغناء عن الحب

حدّ ارتفاع الشجيرات في حقلها

وانبثاق الدعاء كما رقة الماء

يوم تفيض المياه بأرواحهم

والحبق.

التمدد البصري الذي تحدثه النقلة النوعية في استقطاع الجمل الشعرية، تمدد واعٍ سببُهُ النزوع إلى إقامة تيار لغويٍّ موصل لكهرباء الانفعال التي يحدثها التحام عناصر متعددة، منها عنصر التردد الذهني، وعنصر الإيقاع الخارجي للمعنى، وتفريع المعنى إلى دلالات جوهرية، وانزياح الظاهر الدلالي إلى موئله الأول، الموئل البنائي للكلام، وعبر هذا الالتحام أو الانسجام الكلي الذي ينحسر عن المعجم الدلالي للمعاني، تبدأ صورة النصّ وكأنها نتاج الداخل اللغوي الراهن في العملية الشعرية برمتها.

هنا كتب الماء أنهاره

كان للخفق صوت

وكان لمعناه أن تتحلى الجميلات بالشهد

أن يرتدين مفاتنهن لمن يقبلون على لهفة الموت

أن يتزيّن للقادمين من العرس

أن يعترفن لهم بالهوى.

هكذا تولد فتنة المعنى، بعد أن يسخّر لها الشاعر الراهن اللغوي، بعيداً عن الإضاءة غير المجدية في عتمة الحدث، أو الفكرة، لأنه بهذا الراهن يضيء مساحات أخرى للفكرة غير مرئية، أو طازجة بعد حراك الانفعال والتصدي لمواجهة المعجم، وبذلك يسترعي هذا الراهن حواس النصّ الشعري قبل حواس الشاعر، وهو ما نقصد به الداخل اللغوي، فالنصّ هو قائم بذاته قبل حراك اللغة، لأنه نص مختزل في جملة من معطيات الذات الساكنة.

لقد جرّدتنا المعاني من الخوف

ألقت على نايِنا بحة وعتابا

وقربٍ شهيد يعد بأمطاره قمراً خارجاً

من غبار المعارك

كان نهر من الضوء يوقظ في رهبة الليل جرحاً

ليصعد تلاً.

وبعد أن يطمئن المعنى لفتنته في الحراك اللغوي الداخلي، يبدأ التأسيس لمرحلة أخرى من مراحل إنتاج المعنى، وهي مرحلة حرق المسافات بين اللغة كإطار شمولي يحمل الدلالة، وبين اللغة كمُعطي كلامي.

وقليلاً قليلاً سندخل بوابة العزف

تزين قبلتنا بالجهات القريبة من رجفة اليد

نلملم أشياءنا في المنافي

وأشياؤنا في الحنين نسوّرها بالدعاء

لتمشي بنا في الشوارع دون ارتباك

أو بعيداً عن الانتظار أمام حرائق أعدائنا.

إلى ذلك يستبد المعنى الظاهري بالمنتج اللفظي، مما يحقق وعياً للشاعر أمام تداعي الصور التي تحقق له قدراً كبيراً من الحرية للولوج إلى المساحات الخفية، حيث تضطلع هذه الصور بتقديم رؤى ذات أبعاد انفعالية يستثمرها الشاعر لتحقيق التوازن بين الفكرة وتشعبها والداخل اللغوي.

أنا سورة حزن كثيف

ومعنى تدفقه ينهمر

أنا من رفاق المطر

حالم كالسهول

نافر كالشجر.

وكما أنّ الصور هي المحرّك الرئيس للداخل اللغوي، فإن إلحاح الدلالة التي تختفي ما وراء هذا الداخل، هي المحرّك الشعري الذي يحدد بنية الجملة، بدءاً من الإظهار الخلفي للصور، وانتهاءً بامتلاء الإيقاع السردي بمكوناته الروائية، فالمعنى هنا ليس محدوداً بنصّ آلي تحكمه مجريات الكتابة الشعرية، بل يتعدّى ذلك إلى النزوع لإنشاء محطات تتوقف فيها الشعرية على مدى الترابط النفسي بين الجمل.

أعنّي على رغبتي في التحرّق للنهر

في ارتجاف يديّ أمام العبارة

في دهشتي حين أرسم خطأ صغيراً من الخوف

بيني وبين الختام

ستخرج قافية من سواقي الغمام

يتقدم الشاعر من « الأنا » ببطء شديد، من أجل إقامة علاقة تحترف الإصغاء لكلّ ما يتمخض عنه ذلك التشابك بين طرفي المعادلة الشعرية

وفي لهفتي حين أرشق وهماً من الخوف.

الإظهار الخلفي للصور هو مكمن التوقّع الذي يلجأ إليه الشاعر، لغايات الوصول إلى درجة الطمأنينة بأن النصّ هو تظهير الداخل اللغوي بعلامات تكشف عن أبجديتها المؤسسة للفعالية الشعرية، وهو إظهار قائم على الترقب والحذر والخوف من شتات الصور التي تجمع في قبضة واحدة معراج النصّ ورغبته بالانكشاف والكتابة.

إذن يا إلهي

كم رمحت أمام الطريدة

وكم طردتني يدي

هنا جسدي

وعند رماد الوقيعة ناري

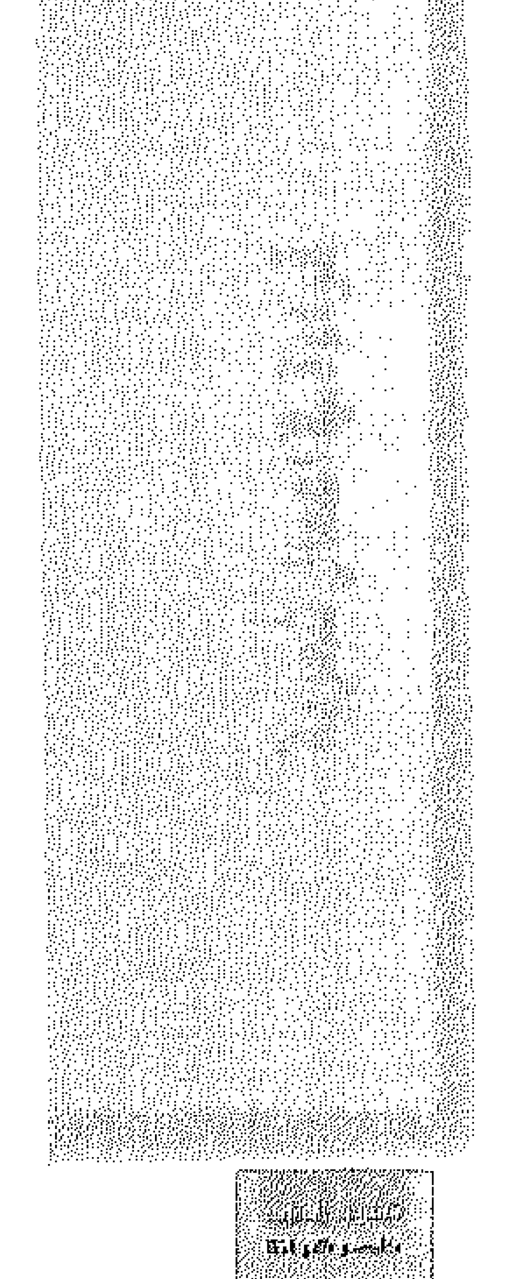
وليس بعيداً عن النار زهوي

قريب من الشجرات

وأبعد من شهقتي يا زفيري

انتظاري.

هذه هي حقيقة الانشغال بالتظهير الداخلي للغة، أن ينشئ الشاعر نصّه، ليتمدد أو تتفرّع عنه إيقاعات مختلفة، تصبح في معراجها حيوات جديدة، لها حراكها، ومنازلها، وأيقوناتها، ومفاتيح أسرارها.



٤) « أغنية ضد الحرب»: حكمت النوايسة

التحام الذوات النصيّة، تشابك الأنا

في التحام الذوات النصيّة، يتقدم الشاعر من « الأنا » ببطء شديد، من أجل إقامة علاقة تحترف الإصغاء لكلّ ما يتمخض عنه ذلك التشابك بين طرفي المعادلة الشعرية، ذات النصّ في التقاطها للمعنى، والأنا في تتبعها لشمس المعنى، للحقيقة التي تتبع المعنى، بدءاً من استقطاب المفردات وتزينها بالرابط المعنوي، وانتهاء بالجملة واحتفاظها بالتقابل الدلالي لكلّ مفردة.

ديوان « أغنية ضد الحرب » للشاعر حكمت النوايسة، يعد تجربة

متقدمة في مسرحة شعرية النصّ، فالبناء الذي يجريه على التداخل اللغوي مناط به تقديم إيقاعات متحركة ومتلوّنة جراء التقاط الأنا للمعنى الشمولي الذي لا ينتهي بإسدال الستارة على مجريات القصّ، بل يمضي قُدماً في الذاكرة العينية للمعنى ذاته، بعد أن تفرغ الأصوات حمولتها وهي تبحث عن محورة الشخصية الفكرة.

قلتُ: لم الحرارة في الحروف

فجاءني صوت يقول:

الآن تدفئك الحروف

وسوف تلعق بردها

وما بكيت

وفهمت ما لا أستطيع

وقفت في بغداد ألتمس الحمام بساحة التحرير

قال الشاعر المجنون: طار ولا يحطُّ

استدعاء الأصوات في شعرية النصّ يشكل إيقاعاً سلساً لحضور المعنى، ويرفد حضوره بالطاقة المادية، فهو معنى ملموس مادياً، لأن المتلقي يقف أمام مراياه وجهاً لوجه، لا مواربة في ذلك إلا بحدود ما تتيحه حركة السيناريو من تدخل الأنا بالذوات، فالنصّ بهذا المقام هو نصّ تشغيلي منفتح على التداعي الذي يفرضه حضور الشاعر في وسط هذا الانشغال.

قالت الناس: الغريب

وها أنا

في مركب الغرباء

مذ آخيت نجمك سابحاً في الكون

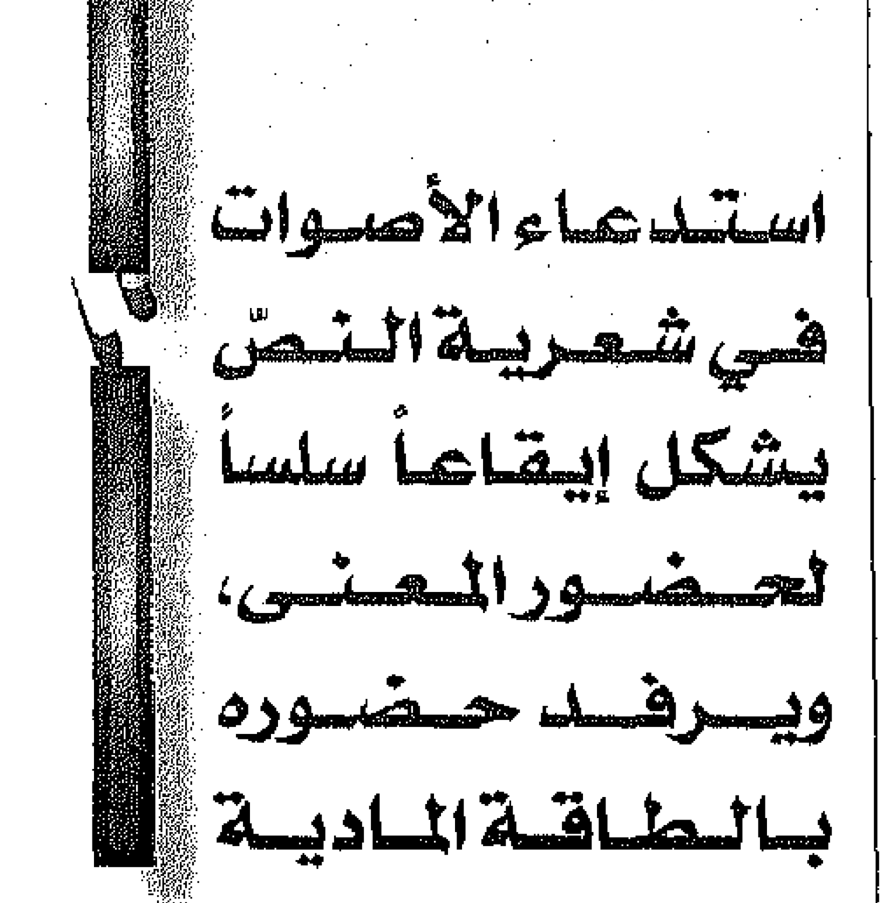
أضحك

غابة بيضاء قادمة

وأضحك

شارع يمشي وناس واقفون.

ويستمر إغواء تحريك السيناريو باتجاه التقاط المسكوت عنه، ليقبض على مساحة نارية في التعامل مع الإضاءة الشعرية، هذه الشعرية التي



تشتغل بتسليط الإضاءة على المداخل الرئيسة التي تستنطق الأصوات فيها قيمة الأثر النفسي الذي تعاني منه الذوات في التحامها مع الأنا.

وقلت: تحذروا

هذي الرياح غشيمة

من ثم ناديت: استعدوا، وما استعدّوا

ورموني في الصحراء أصحب خيبتي

وتوسّدوا في ظلمة الأحلام أحلام المضارع

خانت الأوهام أوهامي

وقال الشاعر المجنون:

ماذا يبتغي الماشون في هذي الشوارع.

ويبقى الصوت أمام هذا الالتحام هامساً، لا يثير جلبة، لكنه في تنقّله عبر المشاهد المترجمة للذات واقعاً، يبدأ برفع وتيرة الصوت، لكي ينجو من الهامش اللغوي.

تفرّس اليافيّ ــ أستاذي ــ بوجهي ثم قال:

ستبرد اللغة، وتظلّ وحدك حارس الإيقاع

جمراً إن زفرت فلا تطاق

وعادها المصريّ بالفنجان

قلت: أنا الخليّ إلى الخلية أنتمي

دخ يا دمي فيها ودوخي يا تفاصيلي.

ولا تدع الأنا في تشابكها مع الذوات الملتحمة والمتقدّمة لتنوير المساحة الخفية، جزئية إلا نقرت على بابها، لإتمام تشابك المعطيات الكونية، للوصول إلى صورة مرئية ولكنها قابلة للتأويل، فالمعطى هنا وخاصة أمام ارتفاع النبرة الكلامية، هو إيقاع إسنادي للفكرة، الملمح، الإطار العام الذي يستظهره السرد الشعري.

ــ أولست المنتظرَ؟ ــ نهرتني كلاب جامدة

ــ أولست السرَّ؟ ــ قال لي الباب

ــ أولست البداية؟ ــ قال لي التراب

ــ أولست النهاية؟ ــ قال لي ماء

ــ أولست العطش؟ ــ صاحت بي رمال

وحركت رملاً موغلاً في جسدي.

وتتحرك الذات اللاقطة باتجاه الإمساك باللغة المناط بها تقديم إيقاع الحياة، ولو كان الهامش ساكناً مقيّداً، فالتقنية التي تدخل هكذا منفتحة على النصّ الشعري المتحرّك، مثل عبور الرمح في جسد الشجر، يحرّك اللحاء، ويفتح نافذة مضيئة في العمق.

قال: نصيحتي أن تنبذ الإيقاع

برّد ما تشوف من المنام

وبرّد التلحين

برّد ردّ فعلك

برّد الإيقاع

خذ قسطاً من النثر الذي لا ينتمي

عش هكذا

ورمى إليّ بدفتر.

هذا السياق الواعي لشعرية الحركة في التعامل مع الذات اللاقطة، هو الذي يقدم للنص الموجّه مسرحياً، إمكانية الالتفات إلى المحيط بعد أن يثمر العرض الشعري عن نفس جديد يتعامل مع مرايا الحياة بشكل انتقالي من فائض لغوي مشحون إلى مفاصل آمنة تنجو من الهامش النثري بارتكازها على تمثّل أحوال الشخوص التي تداعى من نافذة القول.

أنا وجاري

وزملائي في المهنة

وسائق الباص

وعامل محطة الوقود

والممرض في الفترة المسائية

وشرطة المرور

وبائعة العلكة

وأبو العلاء المعري

كلنا نعرف أن غداً يشبه الأمس

ونتفاءل.

إن هذا الارتكاز على المفاصل الآمنة، هو الذي يجعل من الذات ذاتاً شعرية تأخذ بالمسببات، وتتعامل مع الفضاء الشعري باعتباره سلّماً ذي مدرجين بهرم واحد تحتكم إليه العملية الشعرية برمّتها، ثم تبدأ « الأنا» الكاشفة بالاقتراب من ذوات النصّ الشعرية، الذوات التي نلحظ اعتنائها بالأصوات، لما تمثله من مُعطى تكويني للصور الشعرية، ولما تختزله من إيقاعات، بدءاً من التقاطها لبذرة الفكرة، الملمح، وانتشارها في الفضاء البيني بين الفكرة واللغة، لتصبح شاهداً على الحراك المفصلي للمكون الشعري.

٥) «مطر على قلبي»: نضال برقان

الذات في سياقها العالي، ازدواجية النص

وتشكل اللوحات الفنية في ديوان « مطر على قلبي» للشاعر نضال برقان، إيقاعاً استثنائياً للذات المنشغلة بالتعددية اللغوية، فالنصّ اللغوي في الديوان هو نصّ مستقل عن النصّ الشعري، أي أنّ قصيدة برقان تتوفر على نصين، نص لغوي مشفوع بنص شعري، وهذا ما يجعل من قصيدته، قصيدة مغايرة للحقل الشعري الذي ينتج عن تمازج النصين في حلقة واحدة، فالحقل الشعري هو فضاء مفتوح على المدركات المادية التي يعالجها، فيما يبدو النص اللغوي مفتوحاً على الفضاء التشكيلي، والنص الشعري تابع لهذا الفضاء.

لي وحشة الطرقات

إذ تصحو المنافي في دمي

ولها السنابل والمعاول

عودة الصبيان للحارات بعد القصف



إصرار الحمام على حماية أفقه

لما تجيء الطائرات

بكل ما في الأرض من خوف

كلام العاشقين لها إذا ضلّ الكلام

وكلما ذبح الوشاة حقيقة__ في أيّما أرضٍ-

تفرّ لها الدماء.

وتتحفّز الذات في طريقها لتصوير سياقها العالي المعمّد باللغة، للإيقاع بكلّ ما هو ذهني، لتحفيزه ودفعه لاستجلاء ما هو كامن في ثبات اللغة المعجمية، فالمعجم هو تابع للكتلة الشعرية، أو هو مكان إسنادي لهذا التمازج الجميل بين نص اللغة ونص الشعر.

تتحفّز الذات في طريقها لتصوير سياقها العالي المعمّد باللغة، للإيقاع بكلّ ما هو ذهني

ولها الذي ما لا يقال من الكلام

لها الذي ما لا يجيء من السلام

- سلامنا -

ولها الكواكب

كلما شرب الندامى أينعت في حجرها

وتفتحت من حولها الأحجار

تشعل نارها

وتطير

تصحو في دماغي دمعةً

وبقلبها تصحو سماء.

والذي يساعد الذات المختزلة على استدعاء ما يوفر لها من ملكات صورية في طريقها البنائي الشعري هو الاعتماد على قوافي محددة متلاحقة ذات فضاء انتقالي، لجهة تسليح المعنى بعتبات قادرة على تفريغ الشحنات المتصلة ببؤرة المركز النصي، الفكرة في أغراضها المتعددة.

بدون نبات

بدون نوافذ أو كلمات

كأني فراغ ضرير صدي

ثقيل غيابك في جسدي

ألملم بعدك ما يتساقط من أنجم

ومواسم في الطرق المتعبات

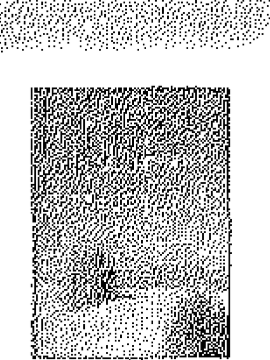
ألملم حلماً كسيراً بقلبي

وحلماً تكسّر حين تنفّست الحرب بعدك

كانت ولما تكن بعد أمّاً

فظلّت تموء على العتبات.

وإذا أردنا تفصيل النصين بنوع من التفكيك النصي، نجد في مقام النص اللغوي « بدون نبات، بدون نوافذ أو كلمات ومواسم في الطرق المتعبات»، بينما يظهر النص الشعري في « ضرير صدي، حلماً كسيراً بقلبي» تنفّست الحرب»، وهكذا ينمو



الحقل الشعري من هذا التمازج الجميل، ليبدو نصّاً استهلالياً له جمله القيادية التي تقوده إلى الانفعال.

أشمّك من بعد عامين وزلزلتين

وبعد عناق خجول صدي

أشمك في جسدي

أشمّ تراب يديك وأنسى يباسي

أشمّ السهول على ضفتيك

فتخضرّ روحي

أشمّك في غربة الأبد.

ولكن في سياق هذا الاحتفال اللغوي الذي ينتج التركيب البنائي من مستويين اثنين، مستوى قرائي، ومستوى دلالي، يتجه الحقل الشعري في تعددية الخطاب إلى تحميل النصّ الشعري مستوى آخر، مستوى السرد الذي يعمل على تفريغ الجمل الشعرية إلى الحقل الدلالي الأول، لينمو المشهد الفني بيسر أمام تداعيات الحمولة اللغوية المعجمية.

بالحقل،

بينا الكل مشغول بمحصول البطاطا،

أيقنت أمي بما سيكون،

ثم سعت على مهل لعمّتها،

حفيدتك الشقية آن موعدها،

وغادرنا على مهل إلى البيت الكبير،

وكل من بالحقل واصل شغله

من غير أين ولا لماذا،

إنها الأشياء تعرف ما أنيط بها تماما.

هذا الاشتغال على صهر مراحل متعددة من البناء الشعري، يقود الشاعر إلى مثل هذه النثرية الشعرية، وهو اشتغال قائم بذاته في النصّ الشعري قبل تمازجه مع النص اللغوي، فالحقل الشعري لا ينمو بغتة كما يخيل للقارئ منذ القراءة الأولى لمثل هذه النثرية، فالشاعر هو أساس البناء، وهو المعطى الانفعالي، وهو أدرى بالمساحة المرويّة للشعرية التي يلتقطها من مثل هذه النثرية التي تقود النص وفق رغبة الشاعر إلى محو الظلال التي نتجت عنها، والنثرية الشعرية هي جمل وسطية لاقطة ورابطة بين طرفي المعادلة الشعرية اللغوية والنصية.

كأنك أنت

وكل الملا غيرهم

باتجاهك تجري الرياح

وتخفق بين يديك القطا

دونما فزع

يا سلاماً يسير على قدمين

لقد هبطت كل ربّات روما

على الأرض بعدك

مارسن أشغالهن مع البسطاء بفخر

وكل دجى يتجمع حولك.

ورغم الإشكالية التي تحدثها النثرية الشعرية في جسد النصين من إرباكات دلالية وتخيّلية إلا أنها تضفي على المجال اللاقط للذات المختزلة، قوة مغناطيسية تجذب أطراف المعادلة، وفق ما يحتاجه البناء التصويري، وهي قوة كامنة في النصين لكنها غير ظاهرة، لأن الذات في مثل هذا الانتقال من بلاغة اللغة وعمق انزياحها الدلالي الشعري، إلى مرآة السرد الحكائي، تستند على واجهة لغوية قابضة للمعنى في سياقه الخطابي العالي، موحّدة الحال لغة واتجاهاً.

لم أكن إلاك

والأشياء من حولي أنا

وأنا المعلق من سماواتي بكافك

فاتركي في البال كلك

كلما لمحت لمحت رياح ما عبيرك

واتركي إيقاع ليلك في سريري

واتركي إيقاع صبحك في نهاري.

وتكتمل دورة الذات في معالجتها للنصين، بعد أن تكون قد فتحت لهما نافذة للامتزاج معاً في هيئة واحدة، ليطلّ النصّ الشعري دلالياً من نافذة النص اللغوي والشعري معاً دون حاجز بنائي أو تخيّلي، فاللغة تؤدي وظيفة دلالية للمعنى كما هي الحال عند النصّ الشعري، فكلاهما يقع في المساحة المرويّة للذات في سعيها لإنشاء حقلها الشعري.

ملخص السياق:

بناء على هذا التصوّر وجدت الدراسة أن الذات تتحقق لها جملة من المعطيات الكلامية، فهي حركة لا ترتبط ارتباطاً عضوياً بالنصّ، بل تشكل واجهة لتحرير النصّ من واقعه الكلامي الذي يستثمر المسميات، لغايات الوصول إلى المُعطى الشعري، وهي إيقاع احترازي للغة تحقنها بكلّ ما يمكنها من قراءة الحركة الفسيولوجية للمفردات، كما هو الحال بالشحنات الموقوفة على تناسخ الغيم، لينتج بالتالي مُعطى جديد يثير الرغبة لدى اللغة للكشف عن رؤى متعددة في حركة واحدة، فالرؤى هنا هي علامة وقف على الذات، وعلى اللغة، وعلى المجال المفتوح أمامها لتغير نمط الذات الواحدة المتعددة في ذوات النصّ الشعري، وفي أكثر المواقع انفعالاً لهذه الرؤى، تتجسّد بنية النصّ اللغوي الذي يستمد حيويته من التوغّل في عمق الكلام، فالكلام هو بطبيعة الحال إنشاء سماعي للمعنى، ولكنه مع الحركة التي تحدث فسيولوجياً للنصّ اللغوي يصبح الكلام موقوفاً على الذات المتخيّلة.

*شاعر من الأردن

Maraya59@yahoo.com

الهوامش:

١ــ شقوق التراب: د. ناصر شبانة / دار الكرمل ط ٢ عمان ٢٠٠١م

٢ــ كسوف أبيض: علي العامري / المؤسسة العربية ط ١ بيروت ١٩٩٧م

٣ــ خفقة الذرى: غازي الذيبة / أمانة عمان الكبرى ط ١ عمان ٢٠٠٦م

٤ــ أغنية ضد الحرب: حكمت النوايسة / وزارة الثقافة / ط ١ عمان ٢٠٠٥م

٥ــ مطر على قلبي: نضال برقان / وزارة الثقافة ط ١ عمان ٢٠٠٥م





نادر رنتيسي *

يحسن المخرج المصري خالد يوسف إثارة الجدل مع كل عمل جديد يضيفه إلى قائمة أعماله، وهو يأخذ الجمهور والنقاد والإعلام إلى دوائر ملتهبة مرتين كل عام، لمواظبته في السنوات الأخيرة على إنتاج فيلمين يحويان نقاط خلاف قلّ ما يتم قبولهما لدى الأطراف الثلاث السابقة.

يدخل، منذ فيلمه الأول «العاصفة» مناطق شديدة الالتباس، ولا توافق حولها، بيد أنه في فيلمه قبل الأخير «حين ميسرة» ينبش «أكوام قش» تغطي موضوع العشوائيات الشائك في مصر، ليفرز نقاطا شائكة في الثالوث المحرم، بلغت مدى شائكا في «الجنس».

في «العاصفة» بدا يوسف مرتبكا، بعد أن تصدى لأول تجربة إخراجية منفردا، مجردا من توجيهات معلمه يوسف شاهين، فتصدى إلى حدث سياسي لم يُشبع فنيا بعد، فكان أن وقع في أخطاء إخراجية بسيطة تتعلق في المكان واللهجة وغيرها من التفاصيل الدقيقة التي ترفع من درجات «الإقناع» للعمل الفني، خصوصا في الأعمال التي تتطرق لحدث تاريخي بعيد أو قريب، وهنا الأخطر، حيث قربه من الذاكرة الجمعية للجمهور.

ولم ينقذ الفيلم حينها «فكرته النبيلة» بإدانة صراع الأشقاء الذي أسقطه، يوسف، على شقيقين مصريين أحدهما مع جيش بلاده التي انخرطت مع قوات التحالف الثلاثيني آنذاك، مقابل الجيش العراقي الذي تطوع فيه شقيقه المصري. بدت الصورة «مفتعلة» وزادت «النوايا الحسنة» من ركاكتها وضعفها.

خاض تجربة كوميدية هادفة في فيلم «زواج بقرار جمهوري»، وفيه كان واضحا حرصه على تضمين أفلامه رسائل سياسية واجتماعية، حتى وإن تأتى ذلك بمفردة حكائية وبصرية بسيطة، لم تكن تشي أن ثمة ما هو مدهش، ومختلف خلفها!

قدّم دراما إنسانية خالصة في «إنت عمري» تداخل فيها العاطفي والنفسي؛ فكان الفيلم محاكاة بصرية للحن الأغنية الذائعة التي وضع موسيقاها الموسيقار محمد عبد الوهاب، وتخللت مشاهد لافتة ومؤثرة في العمل الذي استند عنوانه لذات الأغنية التي صدحت بها أم كلثوم في سنواتها الفنية الأخيرة.

بيد أنه كان أشد رغبة في الاختلاف حين قدم بشكل متواتر «ويجا» و«خيانة مشروعة». أو ربما لنقل أكثر استعدادا للمواجهة. في الفيلم الأول توقف «المتشددون» عند مشهد فتاة تخاتل الجيران بارتدائها النقاب، في ذهابها إلى موعد «ساخن» مع عشيقها.

بذل الإسلاميون كل طاقاتهم الصوتية لمهاجمة الفيلم الذي لم يشاهدوه. وهذا ليس تجنيا؛ فالفيلم الذي يليه تم الاعتراض عليه من قبلهم، إلى جانب الرقابة الرسمية هناك، بسبب اسمه المبدئي الذي كان «خيانة شرعية»!

بدا يوسف مسرورا لانفعالات وردّات فعل تأتي بنتائج مرضية للجمهور الذي يبحث عن حافز يحثه على الذهاب إلى دار السينما، فكان الفيلم الذي شكل «النقلة» للمخرج خالد يوسف «حين ميسرة» الذي أعقب إخراجه «عمليا» فيلما لا يقل قلقا وبحثا عن المتاعب، وهو «هي فوضى» الذي تطرق إلى قضية التعذيب في السجون في ذروة تناولها إعلاميا..

«حين ميسرة» كان الفيلم «الصدمة» لكل من شاهده؛ فهو يتطرق بواقعية تقترب من الصدق لواقع العشوائيات المتهتك، الرابض على بؤر انفلات سياسي وأخلاقي واجتماعي..

يوسف قال أخيرا إنه لم يقدم نصف ما عرفه أثناء بحثه ومعايشته لواقع تلك الطبقة وصورها البشرية المتقلبة في خيرها وشرها، حد تلكؤ السبابة بتوجيه اتهام «مستقيم» إليهم!

وربما لم يكن يوسف في أفلامه شديد الاقتراب من أجواء مخرجين غيره، كما كان في «حين ميسرة» الذي كان «نسخة مطورة» من بعض أفلام المخرج الفذ عاطف الطيب في اقترابه الشديد من المناطق الاجتماعية المنخفضة، وإن لم تبلغ، في فيلم ما، ما بلغه يوسف من قسوة هي أرحم من الواقع!

ويصر يوسف في فيلمه الأخير على تكريس ما يمكن أن يطلق عليه الآن سينمائيا بـ«ظاهرة خالد يوسف» حين يقدم فيلما جريئا يحمل اسم «الريس عمر حرب» يعيد شيئا من كرامة «الميت» الذي لم يتم دفنه، وكانت جثته الراعشة في عقود ثلاثة، جسما اسفنجيا يختبر فيه ضعفاء الحجة قبضاتهم الواهنة!

* كاتب وصحافي أردني
Nader_rantisi@yahoo.com

طالب الرفاعي .. الكاتب والشخصية في رواية «سمر كلمات»



سامر أنور الشمالي *

رواية (سمر كلمات) ليست مجرد رواية كغيرها من الروايات التي تقذفها المطابع يوميا، أنها رواية خارج سرب المألوف، ومختلفة عن السياق الروائي النمطي باستخدامها لتقنية وأسلوب نادرا ما يستعين به الروائيون لحساسيته المفرطة، ولهذه الخاصية أفردنا هذه الدراسة.

إنها خاصية المزج حتى الالتباس بين المتخيل السردي، والواقع المعيش. فـ (طالب الرفاعي) الكاتب هو أيضا شخصية في روايته، ومع هذا لا نستطيع الادعاء أن هذه الرواية سيرة ذاتية مكتوبة على شكل رواية، فكاتبها لا يدعي واقعية الحدث، بل يؤكد على الاستعانة بالخيال، مع الإشارة إلى أننا كقراء لا نعرف هل هذا التأكيد حقيقي، أم مجرد تضليل متعمد كيلا نعرف الأسرار الشخصية للكاتب الذي تقصد أن يكون مجرد شخصية في روايته لا أكثر؟!

طالب

كل فصل من فصول الرواية العشرة يرويها من وجهة نظره أحد أبطالها الأساسيين بضمير المتكلم. وأول فصول طالب الرفاعي الذاتية هو الفصل الثاني، أما فصله الثاني والأخير فهو الفصل السادس.

يتحدث طالب في فصليه بشكل مباشر عن كتابة رواية جديدة: (في مرحلة التخطيط والإعداد للرواية، حددت الحكاية الرئيسية، ورسمت الشخصيات الأساسية، سمر وسليمان وجاسم وعبير ودلال. أعددت ورقة بملامح ودور كل شخصية، لكن شيئاً ما ظل يشوش عليَّ كلما جلست للكتابة. أشعر وكأن قلبي منقبض، أستشعر دوار بحر ثقيل ينشب في رأسي، ويطن في أذنيَّ، يصاحبني إلى مقر عملي في المجلس الوطني. أجلس في مكتبي، معكر المزاج دون سبب، متململاً ومتأففاً من كل ما حولي، متثاقلاً وغير راغبٍ بعمل أي شيء. كأني أنتظر لقاءً مؤجلاً، أو أستعجل وصول هاتف أو رسالة لا أعرف مصدرها.. وقتها تصورت أن مرجع ذلك هو دخولي في عمل روائي جديد، وخوفي وقلقي اللذان يلازماني في بداية كل كتابة جديدة. ص٤٠).

ومن حديث طالب نعرف أن هذه الرواية ليست غير الرواية التي بين أيدينا (سمر كلمات) وان كانت في الرواية قيد التشكيل، وغير منجزة، وهذه أولى ألعاب هذه الرواية: (أفكر في مشاهد وفصول الرواية الجديدة، البداية صعبة دائماً.. عليَّ أن أتخيل واستحضر الأبطال بصورهم وأصواتهم ونظراتهم وحتى روائحهم، ومن ثم عليَّ أن أصادقهم، أعيش معهم في الأمكنة التي تجري فيها أحداث الرواية، وأحيا لحظاتهم بكل أوجاعها. ص٤١).

كما يتحدث طالب صراحة عن مشاكله الحياتية الواقعية التي نعرفها من خلال معلوماتنا عنه: (ضغوط العمل: مشاكل المجلس الوطني، وإدارة الثقافة، ومهرجان

القرين، وجريدة الفنون. ص٤٠).

فصل طالب ليس مجرد بوح ذاتي صرف، بل يعرض فيه شخصيات روايته:(ظلت سمر أقرب إلى الضيق وهي تسألني: «ماذا تريد من البنت؟». «أكتب رواية جديدة، ويهمني التحدث معها». «التحدث مع ريم بشأن رواية! لماذا هي تحديداً؟». ص٥٢). وهذه الرواية التي يخبر طالب أصدقاءه بأنه سيكتبها هي الرواية التي نقرأها منجزة. وبذلك كسر السرد الروائي التراتبية الزمنية المفترضة، بل الرواية بمجملها غير معنية بالزمن كوقائع متتالية، ففصول الرواية هي عملية تذكر لا غير، لذلك يبدو الزمن المسترجع الذي فيه حركة ثابتا تماما لأنه بالنتيجة عبارة عن ذكريات جامدة في فسحة زمنية ضيقة.

نجد الهاجس الأبرز لدى طالب الشخصية بعلاقاته مع أقرانه أبطال الرواية، أو لدى الكاتب مع أبطال روايته، هي علاقة المراة بالرجل؛ تلك العلاقة القديمة المتجددة. بل نلحظ الاهتمام بالجانب الأنثوي أكثر من الجانب الذكوري - رغم أن الكاتب رجل- فشخصيات الرواية الرئيسية: (سمر- عبير- دلال- ريم)، ضعفا عدد الرجال: (جاسم- سليمان). أما سمر بطلة الرواية فقد أخذت بمفردها ثلاثة فصول من أصل عشرة. بينما أخذت ريم فصلا واحدا لكنها كانت طاغية الحضور في فصلي طالب: (كتبت عن نساء كثيرات، لكن هذه هي المرة الأولى التي أتعلق إحدى شخصياتي، وأقيم علاقة معها. ص١٤٤). وهذا الحضور يكاد يطغى حتى على علاقة طالب مع سمر بطلة روايته، وهذا ما أدركه جيدا، فعمل جاهدا على إخفاء الأمر عن سمر التي لم تعد نتيجة لذلك البطلة المطلقة في الرواية: (خفت أن أصارحها بأن ريم أصبحت بالنسبة لي الشخصية الأهم في الرواية وفي حياتي. ص١٤٥) وهنا نلحظ أن طالب يخشى أن يخذل سمر عندما يعطي الأهمية التي يوليها لها لامرأة أخرى، أو على الأقل بعض الأهمية التي يوليها لها لشخصية سواها.

ويمتد حضور ريم الطاغي، ليس ليطغى على سمر فحسب، بل ليشمل فصول الرواية كلها: (كيف سأكمل الرواية؟ هل سعيي المحموم وراء ريم سيفسد علاقتي ببطلة روايتي، وهل سينعكس ذلك على سير الرواية؟. ص١٤٦). ربما لهذا السبب كانت سمر لا تؤيد هذه العلاقة.

تبدو ريم كأنها الشخصية الوحيدة في الرواية التي يجدها طالب لا تنساق كما يشتهي ويريد، حتى وصل به الأمر إلى تحميلها عبء فشل الرواية

ولكن ما حدث أن سمر ساعدت طالب -في فصل طالب فقط- على تعارفه مع ريم، فسمر أولا وأخيرا لا تستطيع رفض أية رغبة لطالب الذي هو ليس صديقها الأثير فحسب، بل ومبدعها على الورق أيضا.

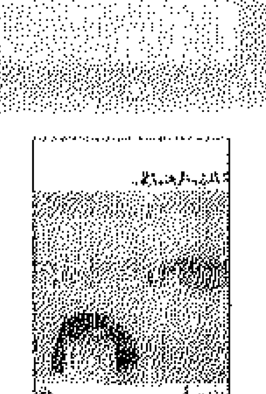
ريم هذه شريكة سمر في بطولة الرواية، أو صاحبة المركز الثاني فيها، تحضر كمصادفة في الرواية، ولكنها فيما بعد تصبح ركنا أساسيا لا يستطيع طالب تجاهله، لهذا نرجح أن حضورها لم يكن نتيجة مصادفة، بل نتيجة تخطيط مسبق من الكاتب الذي وجد في هذه الشخصية ما لا يجد في غيرها من شخصيات روايته، لهذا تفردت هذه الشخصية بأن عاشت مغامرة روائية مع كاتبها على أوراق مكتبه، وربما تعدى الأمر الورق والحبر. وفي كلتا الحالتين وجد طالب أنها علاقة اجتاحته بشدة لم يألفها من قبل، لهذا حاول تفسيرها وتحليلها، لعله يسيطر على مسارها، ولكنه لم يتمكن من ذلك، فمرة يعزو هذه العلاقة المربكة إلى أنها تعويض عن خلل أصاب حياته الزوجية، ومرة يرجح أنها محاولة لاستعادة الشباب بعدما تجاوز الخامسة والأربعين من العمر واقترب من الكهولة، ومرة يجد أن امرأة واحدة لا تكفي الرجل لا سيما إذا كان كاتبا. ولا يجد طالب أي من هذه الاحتمالات كافية، فيعكس الأمر تماما، ويحمل الآخرين وزر هذه العلاقة التي أربكته: (سمر ورطتني، لم أكن أعرف ريم من قبلها، هي جاءت على ذكر اسمها، وهي عرفتني بها. ص١٤٢). ناسيا طالب الشخصية هنا أنه هو الذي ألح عل سمر على إتمام هذا التعارف رغم معارضتها الدائمة، وناسيا طالب المؤلف أن سمر تسير وفق إرادته

وباعترافه هو: (أنا رسمت مخططاً لأحداث الرواية الرئيسية، وسمر تسير وفق ما أريد ص١٤٦).

بينما تبدو ريم كأنها الشخصية الوحيدة في الرواية التي يجدها طالب لا تنساق كما يشتهي ويريد، حتى وصل به الأمر إلى تحميلها عبء فشل الرواية التي يريد كتابتها: (هل أضحى برواية في سبيل علاقة مخبأة في ظهر الغيب؟ أنا من اخترع ريم على لسان سمر، وأنا من سيمحوها.. لن يكون لسمر صديقة اسمها ريم، ولن تكون ريم، اختراع شخصية أخرى، وأنهى الأمر. ص١٤٧). ولكن هذا الأمر ظل مجرد شكوى طالب المرهق من كتابة الرواية، فالرواية كما هي الآن بين أيدينا غير ممكنة بدون ريم، طبعا بالنسبة لطالب الشخصية والمؤلف. أما بالنسبة لبطلة الرواية سمر فيمكن أن تسير قصتها دون ريم. ولكن هذا الاستنتاج لا يعني أنه كان يجب إلغاء ريم، بل يثير فكرة أن تكون ريم بطلة رواية مستقلة بذاتها عن سمر. وهذا استنتاج خطير يستحق الوقوف عنده مطولا!

مع التنويه أن أهمية ريم في الراوية تأتي من أنها ليست مجرد شخصية كباقي أقرانها، فهي لديها ميزة تتفرد بها حتى على بطلة الرواية سمر، وهي أن طالب يريد منها أن تكون شريكته في كتابة رواية -هذه الرواية بالذات- وهذه أعظم ميزة يمكن أن يخص بها كاتب إحدى شخصياته على الورق، أو حتى أحد أصدقائه في الواقع: (فرشت أمامها أفكاري لكتابة روايتي الجديدة، ومعاً خططنا لتفاصيل المشاهد. ورحت أكتب فرحاً بوجودها إلى جاني، وراحت هي تتابع معي نهوض الرواية. ص١٦١). والرواية هذه هي الرواية التي نقرأ فيها كيف كتبت: (أخبرتها أن الزمن الآني لأحداث الرواية مدتها عشرون دقيقة تقريباً، وأن فصول الرواية تدور أغلبها متزامنة في طرقات الكويت. ص١٦٠). وفعلا هذا ما كان، ففصول الرواية هي استرجاع لإحداث الرواية عن طريق الشخصيات وهم يقودون سيارتهم، لتستوي فيما بعد رواية (سمر كلمات).

ولكن يبدو فيما بعد أن حاجة طالب الكاتب أكثر من مجرد دعوة للاقتران على الورق: (ماذا لو قلت لك إنني أنا من يحتاجك وليست الرواية. سكتت لبرهة، فعاودت أنا دعوتي: أرجوك، تعالي لنكتب معاً. ص١٥٥). ولكن هذا لا يعنينا بالدرجة الأولى كقراء، فنحن معنيون أولا



وأخيرا بما هو مكتوب.

ثم ينتهي الفصل الثاني والأخير لطالب بقوله: (هل كان جميع ما دار تخطيطاً ورسماً وحلماً في رأسي؟ أم كان فصلاً من رواية؟. ص١٦٢). وبذلك تذهب كل استقراءاتنا للواقع في أحداث الرواية أدراج الريح وإن أبقت الشك في صحتها قائما.

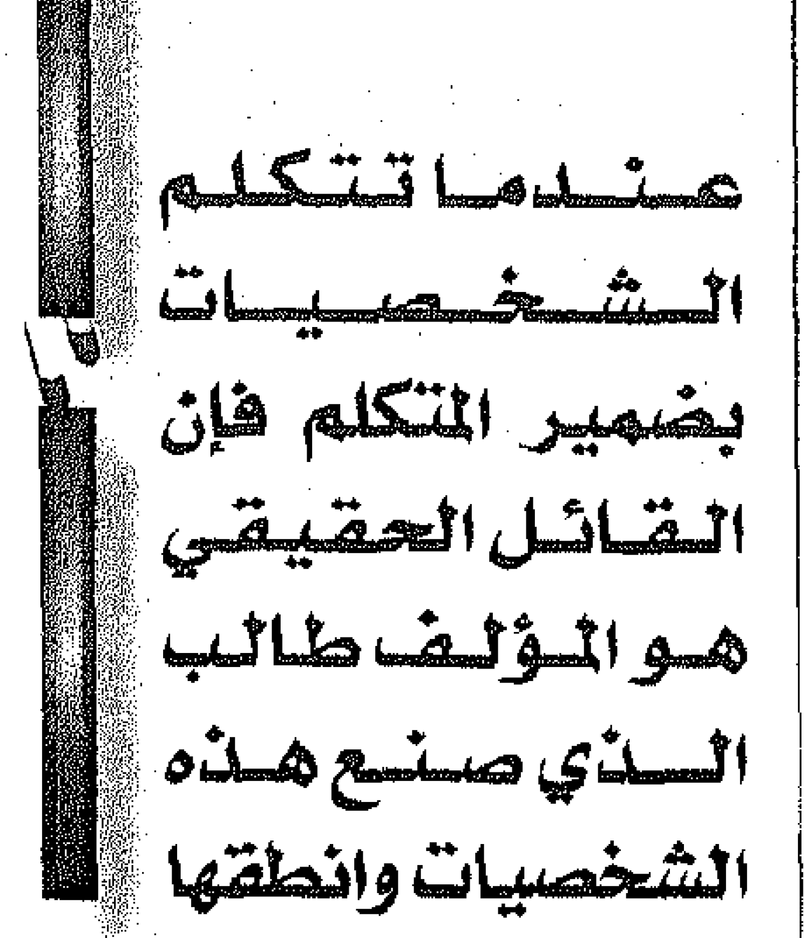
سمر

الفصل الأول بضمير المتكلم لسمر التي أعطت الرواية اسمها، أي أنها بطلة الرواية الأولى من وجهة نظر الكاتب. ولكنني أرى أن البطل الحقيقي الأول للرواية هو طالب الكاتب الذي كان أحد أبطال الرواية. فحتى عندما تتكلم الشخصيات بضمير المتكلم فإن القائل الحقيقي هو المؤلف طالب الذي صنع هذه الشخصيات وانطقها.

سمر ليست البطلة الأثيرة لطالب الكاتب فحسب، فهي أيضا صديقة طالب الشخصية في الرواية، وعادة ما يلتقي بها في منزل صديقهما المشترك سليمان، وسليمان هذا هو أكثر من مجرد صديق لسمر، ففي شقته غرفة خاصة لها تقضي فيها أياماً وليالي، فسليمان يحبها أيضا، لكنه يرفض الزواج من أي امرأة بعد انتحار زوجته الذي أحدث فيه جرحا عميقا. وهذا الموقف يرفضه طالب، ويعلن ذلك صراحة لسليمان، ويدخل معه بنقاش حول هذه النقطة. وبذلك أتت المعارضة الصريحة من طالب الشخصية وليس من سمر، برغم من أن طالب المؤلف هو صاحب فكرة رفض سليمان للزواج، ولكن سرعان ما يتراجع سليمان عن هذا الرفض في آخر المطاف، وهذا يعني تأييدا لفكرة طالب الشخصية، وانصياعا لرؤية طالب الكاتب.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن طالب الكاتب عزا المعارضة إلى طالب الشخصية وليس إلى سمر، ربما لأنه رغب بأن تكون بطلته متمردة على الانصياع لمواثيق الزواج، مفضلة قران الحب لا غير، كما يريد هو أن تكون علاقته مع ريم.

لكن سمر في نهاية المطاف تجد أنها لا تستطيع العيش دون زواج كعامل استقرار أساسي في حياة المرأة، فتقبل بعد رفض وتردد عرض جاسم طليق أختها بالزواج منها على الرغم من رفض أسرتها التام، وهي ضمنا تجد أن علاقة الزواج هذه غير صحيحة، والدليل حيرتها وخجلها من طلب استشارة من تعرفهم، ولكنها



بالطبع لا تستطيع تجاهل رأي طالب الشخصية، لهذا لجأت إلى سؤاله بطريقة مواربة، وهو الأدرى منها بذلك بصفته الكاتب: (أخبرت طالب أفهمته أن إحدى صديقاتي تريد الزواج من طليق أختها تناقشت معه أكثر من مرة في آخر حديث بيننا قال لي العلاقات الإنسانية معقدة ولكل علاقة ظرفها الخاص لكنني لست مع هذه العلاقة. ص١٤). إذا أعطى طالب رأيه الأخير الذي ستمتثل له بطلة الرواية في الفصل الأخير، حيث تحسم سمر أمرها وترفض رفضا قاطعا الزواج من جاسم، مفضلة البقاء بجانب سليمان الذي يقرر الزواج منها أخيرا بعد تردد طويل. وبذلك يرسي طالب الكاتب الزواج كصورة وحيدة للعلاقة الصحيحة بين الرجل والمرأة، وهذه إحدى مقولات طالب الكاتب في الرواية.

سمر التي أعطت للرواية اسمها، لم يعطها طالب الكاتب كنية، أو لقبا، بل صفة وهي (كلمات) وكأن طالب الكاتب يريد توجيه رسالة مباشرة إلى القارئ منذ الغلاف، وقبل قراءة السطور الأولى، بأن بطلة الرواية هي كلمات، وهذا يعني أن الرواية بمجملها مجرد كلمات لا أكثر، أي لا تبحث أيها القارئ عن الواقع في الرواية.. وإن كانت إحدى شخصياتها تحمل اسم كاتب الرواية صراحة.

ولكن هل هذا العنوان كان اختيارا بريئا من قبل كاتبها؟ أم أن كاتبها تعمد أن يضلل القارئ لأنه لم يستطع أن يخفي ما يريد إخفاءه في الفصول فلجأ إلى العنوان؟ أم أن الأمر إيغال في اللعبة الروائية لا غير؟!

سليمان

لسليمان فصل واحد في الرواية يخاطبه طالب فيه: (أتكلم عنك لأنك سليمان صديقي الذي أحبه واحترمه، ولأنك بطل روايتي. ص٢٠٣).

وبالرغم من أن سليمان هو صديق طالب من أيام الشباب فإننا نتكلم عنه بإيجاز لأن فصله بمعظمه هو حديثه عن زوجته المنتحرة دانة التي يجهلها طالب الشخصية، وليس طالب الكاتب بالطبع.

وقد أضاف طالب الكاتب قصة دانة كنموذج نسائي خاص يضاف إلى النماذج النسائية في هذه الرواية التي معظم أبطالها من النساء.

جاسم

علاقة جاسم -طليق عبير أخت سمر- مع طالب غير مباشرة، وتعتمد على المصادفات المتكررة، لهذا كان تعارفهما مقحما إلى حد ما: (قفزت من مكاني كالمجنون، زلزلتني الجملة المفاجئة، أرعبني انبعاثه الشيطاني. كما لو أن الأرض انشقت عنه، أبصرت رجلاً طويل القامة بملابس الرياضة، يخرج من خلفي، يمرّ محاذياً الكرسي الذي أجلس عليه. ما استطعت أن أرد عليه، أفزعني ظهوره المفاجئ. ابتعد بخطواته الهادئة. وددت لو ألحق به، أهجم عليه وأضربه لأكسر أضلاعه. ص٧٠). واللقاء على هذه الطريقة يتكرر ثانية في الحديقة ذاتها، حيث يفاجئ طالب جاسم بالتحية، وأيضا بعد ذهاب سمر التي كانت الرابط الوحيد بين طالب وجاسم: («مساء الخير أستاذ جاسم». استغربت كيف عرف اسمي، أكمل هو: «تكون منصرفا عن كل ما حولك حين تناقش صديقك يبدو أن موضوعا مهما بينكما». «ما دخلك أنت؟». صرخت به، لكنه ظل بهدوئه المقيت، أكمل: «عفواً، رفعت لك يدي بالسلام، ولكنك لم ترد عليَّ». ص٧٢). حتى أن جاسم عندما يلتقي مرة أخرى بسمر في الحديقة يتوقع ظهور طالب: (وصلت قبلها إلى الحديقة. تلفت في كل اتجاه فلم أر أثراً له. ص٨٣). ولكن سرعان ما يظهر طالب المبادر بالتحية بهدوئه المعتاد، وأيضا بعد ذهاب سمر، ولكن جاسم هذه المرة يهدده إذا رآه مرة أخرى، عندئذ يفقد طالب هدوءه للمرة الأولى: (بقوة دفع يدي عنه، وقال لي وقد احتقن وجهه بالغضب: لتكن محترما، يبدو أنني أخطأت بتحيتك. ص٨٧).

وثمة لقاء وحيد لا يقتحم طالب المكان الذي فيه جاسم، بل يحدث العكس، ومع ذلك يبادر طالب بالتحية برغم ما حدث: (دخلت المطعم فأبصرت طالب جالسا مع امرأة وطفلة صغيرة. حاولت الاختباء عنه، لكنه نهض من كرسيه، جاء

إليَّ ولحقته الطفلة: «أهلا أستاذ جاسم، تفضل معنا». أشار ناحية الطاولة التي يجلس عليها. راحت الطفلة الصغيرة تنظر إليه، فقال لي: «هذه ابنتي الصغيرة فادية». ص٧٨). وفادية هذه هي التي أهداها طالب الكاتب عمله الروائي (سمر كلمات) ولقد وضعها في الرواية ليس ليبرر إهداء الرواية، بل ليواصل لعبته الروائية التي مزجت بين الخيال والواقع.

يذكر جاسم طالب في غيابه عندما تنهي سمر الاتصال ثم تغلق الهاتف كي تكلمه: (لا أدري لماذا شعرت كأن لذلك النحس طالب الرفاعي يدا في موقفها، فلقد ظل يتابع لقاءاتنا عن بعد، وهو ألمح إلى معرفته بها. ص٨١). لا شك أن شعور جاسم تجاه طالب صحيح، فطالب ككاتب جعل سمر شخصيته تغلق الهاتف، وأيضا طالب كشخصية أكد لسمر أن هذه العلاقة ستنتهي بالفشل غالبا.

نرجح إن العدائية الحقيقية هي من طالب تجاه جاسم لأنه أساء إلى بطلته الأثيرة سمر، والى بطلته عبير، بغض النظر عن أن طالب الكاتب هو صانع هذا الأفعال. ومع ذلك لم يرغب طالب الكاتب، وحتى طالب الشخصية أن يكون هو المبادر بهذه العدائية، بل استجرها من جاسم. لهذا نجد أن طالب الكاتب جعل طالب الشخصية هو المبادر بالتحية دائما.

لكن لا بد من التنويه أن طالب كان موضوعيا برغم ذلك مع جاسم، فهو قدم مبررات كافية له كي يطلق عبير، وأيضا مبررات كافية كي يطلب ود سمر. ولكن طالب قال كلمته النهائية عندما منع زواجه من سمر، وبذلك نفاه خارج حيز المقربين من طالب الشخصية، وان كان طالب المؤلف أولاه الاهتمام الذي عامل به شخصيات روايته كافة.

عبير

عبير أخت سمر تشكو لصديقتها شروق همومها مع زوجها جاسم، وأيضا شروق زوجة طالب تشكو همومها لعبير. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن طالب لم يعتبر شروق شخصية رئيسية في الرواية كي يعطيها فصلا مستقلا تروي فيه قصتها مع طالب، مع أن هذا ممكن طالما هي زوجة إحدى الشخصيات، لا سيما انه كاتب الرواية أيضا.

(قالت: «ليس من امرأة مرتاحة». وانعطف صوتها تشكو ضيقها: «حين يبدأ طالب بكتابة رواية جديدة، يصبح عصبي المزاج، لا يحتمل أي كلمة نقاش». لحق صوتها ألم مفاجئ، دفعت دموعها: «أحب طالب، تؤلمني عصبيته الزائدة وصراخه». قاطعتها: «على الأقل هو يكتب إلى جانبك، لا يسكر ولا يخونك مع امرأة أخرى». راحت تنظر إليَّ قبل أن تقول: «هو معجب بإحدى شخصيات روايته الجديدة، ولقد دخل بعلاقة روائية معها». «ماذا؟ دخل بعلاقة مع بطلة روايته؟». «ليست بطلة الرواية، بطلة الرواية امرأة أخرى اسمها سمر». ص١١٦+١١٧). نجد هنا أن زوجة طالب مطلعة على سير الرواية، وهذا يعني أن طالب الكاتب افترض أن طالب الشخصية مجرد شخصية لا غير، ولولا ذلك لم يدع زوجته تطلع على أسرار غرامياته النسائية.

بل يمكن القول أن طالب الكاتب اطلع زوجته على روايته لمجرد المشاركة أو لأخذ رأيها للاستفادة منه، لا سيما أن اغلب شخصياته من النساء.

أيضا سأتناول الموقف ذاته من زاوية أخرى وهي: هل جعل طالب الكاتب عبير صديقة لزوجته لأنها تشبهها في ظروفها، فجاسم يعشق امرأة غير زوجته هي سمر، مثلما طالب يعشق امرأة غير زوجته هي ريم؟

يبدو هذا الاستنتاج الأخير مقبولا، وإن حاول طالب استدراكه عندما انطق زوجته شروق: (دخل بعلاقة روائية معها) وربما طالب الكاتب أقحم هذه الجملة كي يبرر لزوجته الواقعية أن عشقه ليس غير محض روائي لا أكثر!

شروق تقول لعبير: (أنت أكثر من صديقة بالنسبة لي، يمكنني أن أخبر طالب، ونرتب لكما لقاء تفاهم بيتنا.. لا أعتقد أن طالب سيعترض. ص١٢٠). وهذه الفكرة تجد صدى طيبا لدى عبير: (ربما أطلب من شروق أن ترتب لي لقاءً صغيراً مع زوجها طالب لأسمع منه كيف يكتب قصة المرأة التي سرقت زوج أختها. ص١٢٣). وفعلا يلتقي طالب عبيرا: (كنت أنا ودلال في سوق الصالحية، ولمحت شروق تسير بقربه، حين اقتربت مني، ابتسمت قائلة: «مساء الخير». سلمت عليها، وقبلت هي دلال، والتفتت إليه قائلة: «هذه صديقتي العزيزة الدكتورة عبير، وهذه ابنتها دلال». شعرت به متحفظا. رحب بي: «أهلا وسهلا دكتورة عبير، فرصة طيبة». وقال: «شروق تكلمني كثيرا عنك». ونظر صوب دلال متوددا ومادا يده لها: «أنا طالب الرفاعي، زوج الدكتورة شروق». ص١٢٠+١٣١). هنا عبير تتحدث عن لقاء عابر ووحيد مع طالب في الرواية، ولكن هذا لا يمنع أن تكون قد حدثت لقاءات أخرى لم يرد ذكرها في الرواية. بل على الأرجح أن شروق هي التي تولت الحديث عن عبير لطالب كي يستعين بالكتابة عن عبير، والأخيرة لا تستبعد ذلك: (هل أخبرت شروق زوجها عن مشاكلي مع جاسم. ص١٣١).

وعبير مدركة لدور طالب ككاتب: (ما قرأت شيئا لطالب الرفاعي زوج شروق من قبل. لكنني سأقرأ روايته التي يكتبها. سأرى كيف روى الحكاية. ص١٣٠). ولا نعرف كقراء هل عبير شخصية واقعية استوحى طالب الكاتب شخصيتها؟ وفي حال كانت كذلك فهل قرأت هذه الرواية (سمر كلمات) وهل انصفها طالب برأيها؟!

دلال

دلال هي الشخصية الوحيدة في الرواية التي لها فصل يخصها وليس لها علاقة مباشرة مع طالب، سوى لقاء عابر. لهذا سنتجاوز التحدث عنها تفصيليا.

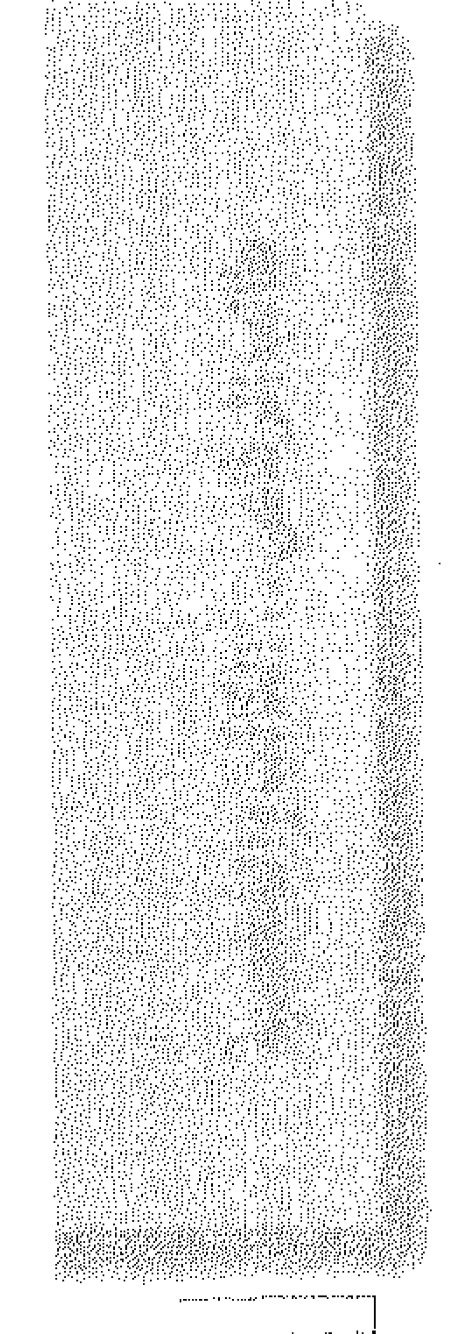
مع الإشارة إلى أنها لها علاقة مباشرة مع الذين يعرفون طالب وهم: سمر خالتها، وعبير أمها، وجاسم أبوها.

دلال هي الشخصية الوحيدة في الرواية التي لها فصل يخصها وليس لها علاقة مباشرة مع طالب، سوى لقاء عابر

ريم

ريم تبرز في الرواية منذ الفصل الأول لتنازع سمر بطولة الرواية المطلقة، فهي لم تكن مجرد شخصية كغيرها، لهذا لن أقدمها عبر الفصل الذي يخصها فقط -كما فعلت سابقا- بل سأتناولها من خلال الفصل الذي يخص طالب أيضا، لأن شخصيتها غير مستقلة عن طالب فحسب، بل شخصيتها تتبلور من خلال فصل طالب أيضا.

تبدو ريم للوهلة الأولى أنها مقحمة في

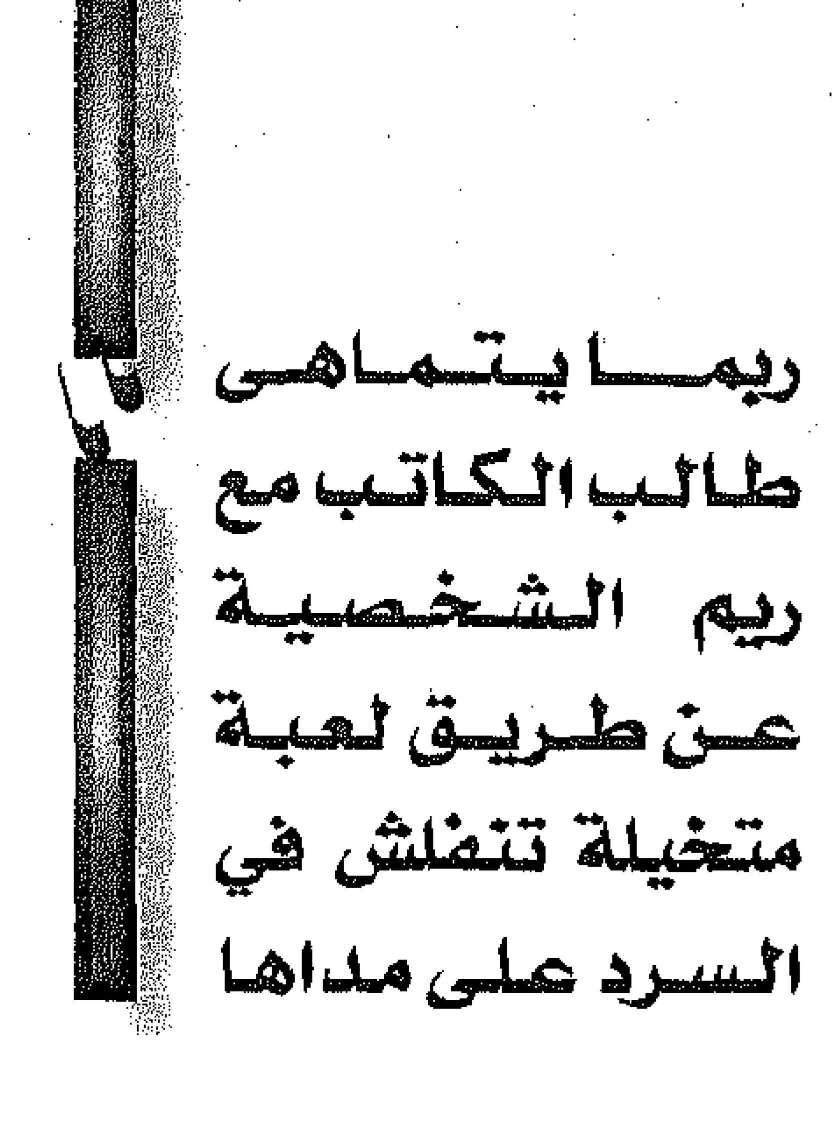


نسيج الرواية: (سمعت سمر تأتي على ذكر صديقة لها اسمها ريم، شخصية لم أكن قد خططت لها، شخصية جديدة راحت تتخلق أمامي. ص٤٢). بل طالب الكاتب جعل سمر تذكر اسم ريم أمامه، ربما لأنها بطلة الرواية التي ألهمت طالب الكاتب هذه الرواية: (في غمرة سروري، أسرعت أكتب مشاهد جديدة من الرواية، كي أستنطق سمر مزيدا من المعلومات عن ريم. كنت أبقى منتبها أسجل ملاحظاتي حول ما تقوله: «ريم متزوجة ولها ثلاثة أطفال». كنت كلما كشفت سمر المزيد من أخبار ريم، أزداد لهفة إليها وتعلقا بها. ص٤٣). ونلاحظ هنا أن طالب الشخصية أحب ريم دون أن يراها، وبذلك يستبق طالب الكاتب الأحداث التي تجري مع طالب الشخصية لأنه بالطبع هو الذي رسم مسبقا وجهة سير أبطاله: (راقت لي الفكرة: كاتب روائي يُعجب بإحدى شخصيات روايته، ويسعى للارتباط بها. وأحدث نفسي، قلت: «سأتبع نداء قلبي». ص٤٣).

ثم يقترح سليمان على سمر أن تقدم أحد كتب طالب إلى ريم كمدخل للتعارف بينهما: («لماذا تريد التعرف على ريم؟»، سألتني سمر، ودون تفكير أجبتها: «أكتب رواية جديدة وأعتقد أنها ستساعدني». ص٤٤). ولكن لماذا أجاب طالب دون تفكير؟ فهل هو يخدع سمر؟ أم يخدع نفسه؟ وهل هذه المخادعة نتيجة متعمدة من طالب الكاتب؟ أم نتيجة زلة قلم لا غير؟ وهذه التساؤلات ترد إلى ذهننا عندما نقارن بداية علاقة طالب مع ريم في فصل طالب مع ما ورد في فصل ريم: (بالصدفة وقع في يدي أحد كتبه، فأعجبني أسلوبه. بحثت عن عنوانه الالكتروني وبدأت بمراسلته، وسرعان ما نشأت بيننا صداقة. ص٢٢٦). فمن تصدق هنا؟ طالب أم ريم؟!

قد نرجح أن طالب الكاتب تقصد هذا التناقض، كي يقدم شخصية باعتبارها مستقلة بذاتها، بغض النظر عما جرى بالفعل. وربما تعرف طالب الكاتب على ريم عبر الايميل، ولكنه اختار في الرواية أن يتعرف عليها عن طريق بطلة الرواية سمر التي يفترض أن تكون محور أحداث الرواية كلها.

فيما بعد لا نجد تناقضا آخر في الأحداث التي ترويها ريم أو طالب، ولكننا نجد رؤية ملتبسة إلى حد بعيد: (لا علاقة لي بحياتك الواقعية، سأرسمك على الورقة شخصية أخرى. ستكونين ريم صديقة سمر. سأتعرف عليك عن طريقها، وسأجعلها تساعدني على الوصول إليك. ص٢٢٩). ولكننا سرعان ما نكتشف لاحقا أن ريم شخصية أكثر تعقيدا مما قد تبدو: (علاقتي مع طالب وحدها تخصني كاملة. هي من تخطيطي وتدبيري، وربما لهذا أستمتع بها وأعيشها بطريقتي الخاصة. ص٢٣٧). وكأنه هنا يتحول طالب الكاتب إلى شخصية -وان كانت غير مكتوبة في رواية- لدى ريم المراة الحقيقية خارج صفحات الرواية!



وربما يتماهى طالب الكاتب مع ريم الشخصية عن طريق لعبة متخيلة تنفلش في السرد على مداها، وهنا تبدو ذروة العلاقة الإشكالية تنفتح على احتمالات لا يمكن التنبؤ بها.

هذه العلاقة الإشكالية يمكن عكسها أيضا لتكون أكثر غموضا أيضا، فريم المولعة بالقراءة تحلم منذ صغرها أن تكتب رواية، ولكن هذا لم يتحقق نسبيا إلا عندما يعرض عليها طالب أن تشاركه في كتابة رواية تكون هي أحد أبطالها: («هل تمانعين بأن تكوني إحدى شخصيات الرواية؟». استغربت سؤاله، فعلق هو: «سيكون اسمك ريم في الرواية، وستكونين صديقة لسمر». ص٢٢٩). وهذه الرواية هي الرواية التي بين أيدينا: (المشاركة في كتابة الرواية هو أكثر ما جذبني لطالب. شعرت أنني أدخل عالما جديدا وسحريا طالما حلمت به. وأنني أخوض تجربة ممتعة تخرجني من الفراغ الذي أحيا به. ص٢٢٥+٢٢٦). ألا يمكن هنا اعتبار ريم القناع أو الوجه النسائي لطالب الذي يتماهى مع بطلاته إلى حد بعيد؟!

لكن هذه العلاقة الملتبسة بين ريم وطالب تزداد تعقيدا: (أحيانا أشعر أن طالب الذي أعرفه وأكلمه، ليس هو طالب الذي أقرأ له، وأتساءل: «أيهما طالب الرفاعي الحقيقي؟ ومن منهما صديقي؟». ص٢٢١). وهنا يختلط الأمر على ريم بين طالب الكاتب وطالب الشخصية، ثم يتسع هذا الخلط لدى ريم ليشمل الكلام الذي يقوله طالب دون أن تفرق بين طالب الكاتب وطالب الشخصية: (أحيانا أتصور أن طالب يبثني كل ما يقول لأنه كاتب، ولأن الكلمات والجمل هي لعبته الأسهل. لكنني أكثر من مرة اعترفت لنفسي بأنني سأعشقه حتى لو كان كاذبا. سأعشقه حتى لو كان حلما ابتدعته ليشغل قلبي، ويعطي طعما ومذاقا حلوا للحظتي. ص٢٣٨). ثم تنفلش هذه الإشكاليات على مداها الواسع عندما تشكك ريم الشخصية – والتي لا تسطيع في الرواية أن تكون غير ذلك- في شخصية طالب: (في أحيان كثيرة تشملني حيرتي: «هل هناك في عالمي شخص حقيقي اسمه طالب؟ أم أنني نسجت كل ما أعيش به على هامش قراءاتي لكتاب أعجبت بعوالم كاتبه». ص٢٢١). وهنا يبلغ المتخيل السردي ذروته في لعبة غرائبية انفتحت على مغامرة مدهشة.

ولكن سرعان ما تفطن ريم إلى واقعها، أو يجبرها طالب الكاتب على هذا الإذعان، إذ تقول: (طالب هو الذي بعث الحياة في وجودي، مثلما وهب الحياة لسمر وسليمان وعبير ودلال، شخصيات روايته الجديدة. ص٢٤٤).

ثم ينتهي فصل ريم واللقاء الجسدي بين طالب وريم لم يتم.

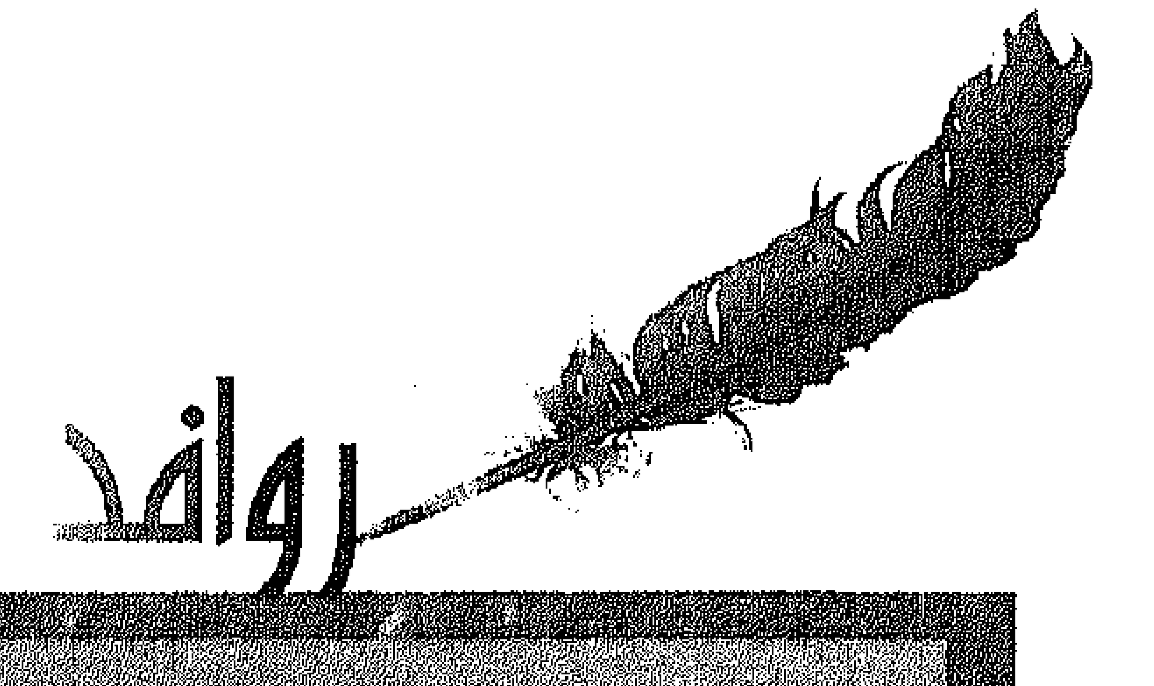
فهل أراد طالب الكاتب أن تبقى هذه العلاقة ورقية درءا للشبهات وكيلا يورط نفسه بهذه العلاقة أمام القراء؟ وبذلك حرم طالب الشخصية من اللقاء المضروب، وان أبقاه قائما على الورق، وبذلك عاد طالب الكاتب للفصل بدقة بين الواقع المعاش والمتخيل السردي.

خاتمة

(سمر كلمات) رواية إشكالية على صعيدي الشكل والمضمون، ومن هنا أتى تميزها، حيث تصبح رواية قيد الإنجاز في كل قراءة، وليست منتهية للقارئ، مما يفتح احتمالات عديدة تجعل فعل القراءة شريك في الصياغة الروائية.

وهي بلا شك نقلة مهمة في التاريخ الأدبي للكاتب (طالب الرفاعي) كما تسجل له بصمة خاصة في تاريخ الرواية العربية.

* كاتب وناقد من سوريا



في رحاب الفاروق



كان عمر الخليفة الثاني يمثل ولا يزال نموذج العدل في الحكم الرشيد، الذي بحثت عنه الأمة منذ وفاة رسولها، فقد بلغ منه الأمر أن طلب من الرعية محاسبته على أفعاله وبذلك شكل سابقة لم تتكرر؛ لان فقهاء السلطان بعد ذلك برروا طاعة الحاكم حتى ولو كان جائرا فظلت العلاقة بين الراعي والرعية أسيرة النص المشوه الذي قرر تلك العلاقة ورسخها في الوعي؛ بسبب نصوص فقهية وضعها الفقهاء لتبرير أفعال السلطة والتي جاءت تحت عنوان «وجوب طاعة الحاكم ودرء الفتن ووحدة الجماعة».

وبفعل تلك العلاقة التي استحدثها الفقهاء ظلت صورة العلاقة بين الراعي والرعية أسيرة تلك النصوص المشوهة، حيث ألغى الفقهي الملموس استحقاقات كثيرة كانت واجبة من ناحية الطبيعة السياسية لأي نظام، ليضل الحضور للنص المحدد في شكله الأول لنموذج الحاكم أو الخليفة بما يجتمع فيه من صفات فقط دون النظر للأفعال، ونتج عن ذلك فشل الفقهاء في طرح نموذج مؤسساتي كما انعدم التمييز بين دور الفقيه والفقه.

هذه المقدمات تساق عند مصادفة وقائع تاريخية تؤكد أن نموذجا من الحكام المسلمين كانوا أكثر تقدما من الشارع أو صوت الفقهاء. ففي كتاب «الجليس الصالح والأنيس الناصح» لسبط ابن الجوزي يرد ما يلي: «بعث أبو عبيدة عامر بن الجراح ومعاذ بن جبل إلى عمر بن الخطاب رسالة جاء فيها: سلام عليك أما بعد، فإنا عهدناك وشأن نفسك لك مجتهد، فاصبحت وقد وليت أمر هذه الأمة أحمرها وأسودها يجلس بين يديك الشريف والوضيع والصديق والعدو ولكل واحد حصة من العدل، فانظر كيف أنت عند ذلك يا عمر، وإنا كنا نحدث أن أمر هذا الأمة سيرجع في آخر زمانها أن يكون أخوان العلانية أعداء السريرة وإنا نعوذ بالله أن ينزل كتابنا منك سوى المنزل الذي نزل به من قلوبنا، فإنما كتبنا به نصيحة لك والسلام. فكتب إليهما عمر: من عمر بن الخطاب إلى أبي عبيدة ومعاذ: سلام عليكما، أما بعد: فإنكما تذكران أنكما عهدتماني وأمر نفسي إليّ مجتهد، واني أصبحت قد وليت أمر هذه الأمة وذكر كلامها، ثم قال: فإنه لا حول ولا قوة عن ذلك لعمر إلا بالله، وذكرتما أنكما نصحتما، فلا تدعا الكتابة إلي فإنه لا غنى لي عنكما والسلام.»

بهذا الموقف يختصر خليفة المسلمين الثاني شكل العلاقة بينه وبين الرعية، وبهذا المشهد يبدو صحابيان جليلان أكثر تحسبا عند إرسال رسالة لخليفة المسلمين يذكرانه فيها بمسؤولياته، ويختمان رسالتهما بالخشية من ان يقع كلامهما بغير غاية النصح، فيما يبدو الخليفة الموصوف بالشدة أكثر انفتاحا ورغبة باستمرار الكتابة إليه من الصحابة والفقهاء.

لقد قادت العلاقة بين الفقهاء والسلطة إلى معضلة نتج عنها خطاب فقهي سياسي مرعوب من السلطة، ظل عاجزا عن النقد، كما عجز عن تقدمية النموذج الآخر والمشروع البديل، فانتج ذلك بنية فقهية سياسية مفلسة، فبين تقدمية عمر وخوف من رغب بتذكيره بالإصلاح وعبر فصول متتالية من المشاهد لولاة الأمر مع رعاياهم تتأكد الأزمة، ولكن الأسئلة التي تظل ماثلة تكمن في صيغة من يتحمل مسؤولية التردي الفقهاء أم السلاطين، الشواهد التاريخية التي تحفل بها الكتب تفيد بأن الأزمة كانت ولا تزال أزمة فقه سياسي وليست أزمة فعل سياسي وحكم.

---

*كاتب وباحث أردني
mohannad974@yahoo.com

شعر

قصرٌ كدمعك

منير محمد خلف *

فكّرتُ يومًا
أن أزورَ قصيدتي
فلمحتُ دمعي عالقاً
بثياب محنتها
وكانت زبدة الكلمات
تحبسُ في معاجمها الكثيرَ من القديم
ليفلتَ المعنى النحيف
من الحداثة
حاولتْ روحي انتقاءَ حمائم الياقوتِ
من ألقٍ تشهّى صبحها،
ورأيتُ نفسي في أزقتها
تحاولُ أن تكوّنَ نفسها،
ورأيتُ في محرابِ نكهتها
هديلاً شارداً
ونواحَ ساقيةٍ
يقي أطيارَ نهر الرّوح
من بردِ ضرير الحلم
يسكب أنبلَ الأشواق في روحي
ويزرعني على أطراف مملكة الرحيق
ضريرَ وقتٍ لا يكلّ
ولا ينامْ.
ورأيتُ ما لا يستطيعُ العشقُ
أن يحصي خسائر ورده
المطعون بالغسق المحلّقِ
في ارتباكِ الريح،
المحُ في سويداء الحروفِ
أراملَ الأفراح
زنبقة الوداع
وأبجديتها الخبيئة في رواقِ الجرحِ
زمّلني نداءُ شحوبها
بمسيلِ غيمٍ قاتم الأضواء
زاوجَ بين غفلةِ دمعتي
وملوحةِ الأرض السقيمةِ
بارتفاع الضغط،
عمّر حزنهُ المكبوت
فوق ركام قلبي
والقصيدةُ ما تزال
حبيسةَ النهر العقيم
تحثّ خطوتها الكسيحة
نحو أنــــداء الكـــلامْ.
ستفيض من قلبي الحروف
واشتهي قمراً صغيراً
سوف يكبر
عندما أحميه من غيري
سيكبر بعد عام
أو أرى شبهي قبالته
يدوّن ذكريات
لم يعشها بعد،
ثم يلمّ صمتاً
لم يجد شيئاً كنكهته
يدور بنبضه الصافي،
سيصغر قلبيَ المخزون بالكلمات
حين تفيض كلُ ورود وجهك،
أنزوي خلف اللغات
لكي تفسّرني جهاتُ القلب
كي تحمي هواء حنينها
حمّى القصائد،
أنزوي متأبطاً أياميَ الأولى
وحبر خسارتي
متأبّطاً ذكرى الحياة
فربّما ستعيدني نحو الطفولة
عالماً بالحلم أكثرَ
متخماً بالحبِّ..
أصفى..

أو أرقّ من انتماء غزالة
لقطيع أهتها
وصبح دعائها.
أهديك هذا القلب
ليس لأنه من صنع نبضك
إنما ليزيح عن درب الهطول
غيومَ أحزانـــي،
سألفت ما تخبّئه عنايتكم
إلى حلمٍ يخبّئه كلام قصيدتي
من مرمرٍ في السرّ
يفتك في مهابته
سقام رحيقه الأعلى،
سأفضح ما يخبّئني عن المعنى
وأخرج هاجسي السفليّ من تابوته
وأطير نحوك عاشقاً أو شاعراً
أو حارساً متبرّكاً في توبةٍ
منعته أوحال الطريق
من الوصول
ورملُ حزنٍ غارق
في جبّ محنته
لأقرأ كنهك المغروس
في ليل انهدامـــي.
فكّرت يوماً
أن أزور قصيدتي
فرأيت عمري شاحباً
في بابها الخلفيّ
قلتُ : هلِ القصيدة تنحني..؟
كي ندرك الأسرار في صلواتها
وخشوع تفعيلاتها
هل نصف قلبي
في شوارعها حريقٌ هاطلٌ؟
أم نجمةٌ
تنعى سماء سؤالهـــا؟!
جرّبتُ يوماً
أن تقود قصائدي دمعي
وقلتُ : أنا وأنت
يشدّ بعضهما
زمامَ سقوط صاحبه
فقالتْ : لستُ مثلك
لستَ مثلي
قد أنام
وأنت توقظ نفسك العمياءَ
لاستحضار نكهتيَ الفريدة
أو لإنشاء المعاني،
غير أني لا أرى غيري
فهل ستصير غيركَ؟
قلتُ : ويحكِ!
أنتِ لي
وأنا كانتِ
وأنت أنّتيَ المديدةُ
أنتِ
أنت نداؤهـــا
.. وأنا خريف الصوت
أحرق هالة الكلمات
حزن النهر
أوجاع النوارس
سكتة الأحلام،
باب القلب أفتحه
وأسكن ناسَك الغرباءَ
في جنّاتٍ : أصعد
ثم نصعد
نحو ما لا يستطيع البعد
أن يجد انتماء مفرداً،
كالنصّ يفتحني
وأركض بعده شجراً طويلاً
من مراثٍ لا تحدّ
ولا تقالُ.
« معنى » هو الدمع الكثيفُ
هو جارُ قلبي
واحدٌ من عشرة
أنا لا أبشّرهم بشيء
إنما الأرضُ الصغيرةُ
وهي تنذف ظلّهـا
وتهيل حسرتها عليّ دماً
ستُنشئني
وأصعد هامة الذكرى
لتحميني
وتعصمني من النسيانِ.
.. جارَ عليّ
وجهُ صغار روحي
فانكمشتُ عليّ
صرتُ أنا الذي باعدتُني عنّي
فأحرقني السؤالُ
وأنت يا قلبي كفيـــفْ!
حتّامَ يصمتُ فيّ
قنديلٌ كثيف الجرح
يأخذني إلى دربٍ
يغرّبه انتظارٌ غامضٌ
يأوي إلى ألقٍ يسافر في تعلّقه
بأشباحٍ تبادلني سواد الفهم،
تفتح قبلها
نهراً عميق الحزن
في ليل الخيـــالْ؟!
دمعٌ يلغّزني
كبيت الشعر
أسكنـــهُ،
فتهجرني بناتُ خياله القزحيّ
تُخرجُ من تويجات الكلام تساؤلا
يفضي بما في صمته المهزوم
تأويلاً حداثياً
رحيقاً ناعساً
أملاً قتيلَ البوح
ناقوساً يلمّ خوابيَ الأعراس
يهطل فوق أرض الشعر
ياقوتاً.....
بلابلَ من فراتٍ أخضر المسعى
سلاماً بارداً
مطراً نحاسياً
تفيض على شذاه الأحجيات

•شاعر من سوريا

مقام الدهشة

عبد السلام بوحجر *

-1-

في حضور الضباب على وجهه
ورحيل السنى
مسني سبب غامض كالفضول فكلمته:
كيف حالك ياسيدي؟
قال لي:
ما يمر ببالك أنت يمر ببالي
لماذا تحاصرني بالسؤال
وحالك ياسيدي هي حالي...؟
حياتك أعرفها:
حدثا.. حدثا..
موعدا.. موعدا..
سفرا.. سفرا..
سكنا.. وطنا.. !
وقصائدك الغزلية أحفظها كلها:
جملة.. جملة..
مقطعا.. مقطعا..
فرحا.. فرحا..
شجنا.. شجنا.. !
هل تريد الدليل هنا؟
قلت:
اسكب على مسمعي مقطعا من قصيدة
«كاف و نون»!
فادخلني في مقام الصدى بالغنا

... ورأى الثعلب المختفي في ثيابي
هنا
جسدا نائما في الحليب
رأى حبتي صدرها
تسبحان بتاجيهما في السنى
فدنا من بساتينها و انحنى
فجنى ما جنى.. فجنى.. «
....
قلت:
أنت تجيد القراءة أفضل مني
كأنك صاحبها أنت
لكن حفظك يا سيدي لا يهز انبهاري
لأن القصيدة منشورة في كتابي)
...) !

-2-

فقال:
إذا كنت تهوى الصعود
على سلم الدهشة الأبدية
صغ جملة في ضميرك دون كلام
أقل لك ما قد نويتَ...!
أجبت:
اعطني مهلة كي أصوغ العبارة...!
(.................................)
والآن قل ما نويتُ!
تاملني كالذي يفلق الصخر بالنظرات
على بعد مترين،
أدخلني في مقام الصدى معلنا:
قد نظرت يمينا..
نظرت شمالا
و خاطبتني في الخفاء
«متى تستطيع الذهاب إلى مبتغاك
جنوبا
لأمضي إلى مبتغاي شَمالا...؟»
صرخت:
كفاك دخولا إلى داخلي كالدخيل

كأنك ضابط حالتي المدنية و العاطفية
أنت تطارد أسرار عمري
و نفسي في حركات الشفاه
و في حركات اليدين
و في قسمات الجبين
و في ذبذبات الجفون
و في نظرات العيون
كمن يقرأ الغيم قبل سقوط المطر

-3-

قال:
نغلق بوابة الكلمات
و نفتح بوابة الصور المستعادة
لا.. لن تصوغ كلاما بنفسك داخل نفسك..
لا.. لن تحرك عينيك أو شفتيك..
تأمل فقط
و عيناك مغمضتان على حدث
ضارب.. ضارب في ظلال الصبا..!
قلت:
هات الدليل إذا كنت تعرفني:
حدثا.. حدثا..
موعدا.. موعدا..
سفرا.. سفرا..
سكنا.. وطنا.. !
... و انعطفت إلى ذكرياتي أرى ولدا أرعنا
(...)
ثم أدخلني في مقام الرؤى معلنا:
قد تأملت صفصافة في شمال الشمال
تسلقتها و ارتقيت إلى عرشها في صباك
جلست تراقب أترابك الذاهبين إلى البحر..
حتى سقطت على الظهر أرضا
أصابتك ياسيدي حبسة في الكلام..
رآك بحدس الخيول العتيقة خالك
جاء على ريحه يسبق الموت و الوقت
ناداك.. ناداك.. لم تتكلم..
فمسد.. مسد صدرك حتى نطقت..
نهضت.. مشيت إلى حلمك المشتهى هاجسا:
رجع الولد الفوضوي إلى أمه
رجع الخفقان قويا إلى صدره
رجع النفس الملحمي إلى نايه
فانطلق يا غناء!
سرت في خبايا دمي رعشة
هي لا تشبه الوخز الكهربائي
أو رجفة الزمهرير
و لا هي مثل برودة حمى..
انكمشت.. انكمشت..!
انسحبت إلى داخلي كالجنين..!
أجبت:
صدقت.. صدقت..
و طاردتني من تلال الكهولة حتى دروب الحليب
فمن أنت ياسيدي؟

-4-

قال:
قبل الوصول إلى دهشة الدهشة المشتهاة
تأمل بروحك صورة فاتنة
أنت تعشقها اليوم
أو كنت تعشقها من سنين
أقل لك من هي..!
حلقت كالضوء
في ومضتي دمعتي مقلتي
من أدارت بنظرتها كوكبي
حول كوكبها زمنا..
ثم أدخلني في مقام الرؤى معلنا:
قد تأملت وجه فتاة تسمى منى
كنتما عاشقين،
على مقعد واحد
تجلسان معا
تكتبان معا
تدرسان معا
وعلى مقعد واحد في جنان الهوى
تقطفان لذيذ الجنى علنا..!
قلت:
لن أتأمل أكثر فاذهب
أو اخلع ضبابك أنت هنا..!
فرمى يده في يدي ثم قال
كأنه يدخلني خطوة.. خطوة في مقام الهنا...:
لو تألمت أنت هناك
تألمت يا سيدي هاهنا..!
لو صرخت على بعد مليون ألف سنة...
لسمعت صراخك أنت هنا..!
لو جرحت ذراعك أنت هناك..
لسال دم من ذراعي هنا..!
فانتصر للجميل..
ولا تلتمس للندى ثمنا..!

-5-

ثم قال:
ألم ترني هكذا ذات يوم بعينيك؟
قلت:
... ولا في المنام
فقال:
ستعرف بعد قليل بأنك كنت تراني وتعرفني من زمان
فقلت:
أتقصد: لست سوى نسخة منك أنت
ومرآة نفسك أنت
وناقل صوتك أنت؟
فخاطبني:
لا أحب الشبيه
كما لا أحب انشطاري إلى صورتين و صوتين..!
حاصرته: أنت من أنت.. يا أنت..
لا أنت أنت.. ولا أنت لا أنت..
من أنت أنت..؟
فقال:
تأمل ملامح وجهي
(.................................)
تلاشى الضباب على مهل بيننا
فبدا وجهه ناصعا.. ناصعا في حضور السنى
ارتجفت.. ارتجفت..
وأبصرت نفسي أسبح في داخلي.. في دموعي..
و أصعد.. أصعد مني على قدمي
وأخرج.. أخرج عن ضفتي إلي بهيا.. نقيا..
نطقت:
عرفتك في ذروة الدهشة الآن يا سيدي..!
أنت أنت الذي كنت تدخلني
في مقام الصدى بالغنا
ومقام الرؤى معلنا..
أنت أنت الذي صرت تدخلني
في مقام الهنا
أنت أنت الذي أتأمله
هو هو أنا...!!!

*شاعر من المغرب

شعر

ثرثرة

شوقي العنيزي *

اعتراف
غدا
عندما يخلع القلب أغلالهُ
أقول لها..
ما تحجّر في بحّة الصّوتِ
من كلماتْ
أحبّك،،
لا شيء يهتصر الرّوحَ
دونك
لا طفلَ..
لا شعرَ..
لا خمرَ..
لا طيرَ..
لا كائناتْ
لماذا إذن
يا خليلة تيهي لماذا
أحبّك
والحلمُ أضيق من
ذرّةِ
الرملِ
فوقَ
خريف
الحياةْ

غربة
خلف شبّاك دمعتها
كنت أبصرته خائفا وحزينا
كطفل عصيّ..
يروّضه الأهل
بالغول والجنّ.. والدندنهْ
ربّما
كان ذاك الغريب
أنا

مصافحة
أصافحُ فيكِ
أنامل عشّاقك
واحدا
واحدا
لا تزيحي يديْكِ
سريعا إذن
هناك حبيب جديدْ
أنا لم أسلّمْ عليهْ

اضطهاد
أرجوك
لا تبتسمي
فأنا أعزلُ
ووحيد

إطار
داخل المسرح البلديّ
رأيتُ المقاعد شاحبة
وهُزالا كثيفاً..
على الجُدُرانْ
ربّما فاض عن حدّه الوجدُ
أو ربّما انحدرت زفرة
وامّحتْ في شقوق المكانْ
ربّما..
منذ أن هبط اللّيلُ
وانسلخ العاشقانْ

حنين
للغيمات التي كانت تعلّمني
أن أذهب أبعد ممّا يحتمل القلبُ
أن أستقبل الرذاذ عاريا من الدنيا
وأزهر في شقوق الحلم
لقطعان الضوء المنحدرة من مسكيلياني
ليديها
لباقة الأمواج في عينيْها
أبسط ذاكرتي مثل كتاب مهجور وأقول
أعيديني الآن أيّتها الكلماتُ
فقد أضعتُ الدرب إلى
حكايا جدّتي

الدائرة
من زمانْ
وأنتَ تقلّب وجه اللّيلِ
تقيس العمر
بما يتساقط أو يتفصّد في الكلماتْ
كأنْ علقتْ دمعةٌ بصباحك
لا تستفيق على غيمة أبدا
مغلق كالبداية خطوكَ
والنهاياتُ مرجأة كلّها كالحياةْ

ثرثرة
أمزّق
صمـ...تي
أطلّ
على
ما
تبقّى
من
المفردات
....
....
وأبكي..

شاهدة
ليس أكثر من شاعر
سائح كالخرافة في قفر أيّامه
قلبه ثقب ناي على شفة الريح
خطوته موجة لا ضفاف لغربتها
ويداه تسيلان في حضن أحلامه
ليس أكثر من شاعر
ليس أكثر...

*شاعر من تونس

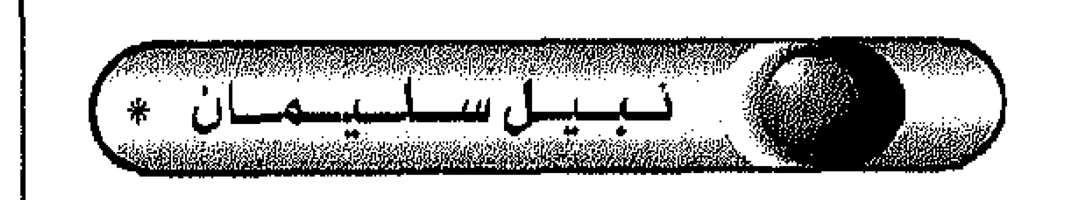
حجر الغربة

الطيب طهوري *

يجلس في عمق النقطةِ
في أول سطر الماء
يتهجى شفتيه / الخيبةَ
والرعشةَ في كفيهِ
متابِعَهُ
وقليلا من ملح فواجعهِ
ثم.. بطيئا يتمدد في..
ورقا..
أصداء
يجلس ثانية في آخر سطر الماء
تتدفق خالته جيما.. راءً
يسحب ساقيه / الرملَ
تراب الرهبةِ
حجر الغربةِ.. في الركبةِ
وبياض الورق / الأسماء
+++
يجلس بين البين.. غريبا..
يتشمم صخر الليلِ
عناق البجع المترجّل قامتهُ
ورذاذ الكلماتْ
... ثم.. بعيدا يرسل برق اللحظةِ
خمر النار
وجمر الصلواتْ
... وبطيئا.. يجمع فوضى الأفلاك / الأنحاء
كان الطفل حزينا
كان الحجر الصاعد سر السرِّ
وكان دمي يتآلف حقلا
وسواعد تنهض من غفوتها
ورذاذا لصهيل البرق يجدد خمرتهُ
شرفات القادم من وحشتهِ
طير الزّعتر
رمّان الجبلِ المتواصل حلم مواجعهِ
... كان الطفل بعيدًا
كان الطفل سعيدا
مرت سنواتٌ
أو
أحجارْ
مرت جدرانٌ
وشوارع بلهاء
وسهول تنأى في الرملِ
سجون تتجددُ
ومرايا تترمد في العمقِ
وأوكارْ
مرت حشراتٌ
أو
أنهارْ
أرصفة ملأى بالتيهِ
نوافذ مشرعةٌ
ورحيل لا يبدأ.. لا..
وقميص مبتل بندى الأزهارِ
وأشجارْ
كان الطفل وحيدا
....
....
أمحلت الأرضُ
ودار الفلكْ
وغيّم شجر الليلِ
رمى الوترُ الآخر قسوته / رجفتهُ
..ما مر غريبٍ يبدأ خطو مداهُ
... كان الطفل
وكان دمي يتدفق جمراً
ومكانْ
حجرا للدارِ
وأعمارا أخرى
وبحيرات لسراب الأقمارْ
كان دمي يتدفق ملحًا
كفي تتراجعِ رمل سواحله
قدمي تتعددُ
والريح تجر شوارعها
تتردد سرا لفواصلهِ / الصمت
نياق الليلةِ
برد النار
وبعض هشيم العشب
الوتر المترصد رحلتَهُ
والأكفانْ
صلصال القدم العرجاءِ
الحيرةْ
والأسفارْ
كان الطفل بعيداً.. يركض في الطينِ
شتاء للرعشة
ثلجا لمتاه الأمسِ
أو اليــــــوم
حصانا يتخبّط في الأبيضِ
حمأ مسنونا.. وغبارْ
... ثم.. حزينا يرسم للبدء دوائرهُ
للخط الممتد إلى الخلف توابعهُ
للماء العتماتِ / الأحجارْ
... كان الطفل
وكان دمي يتهجى لهث الموجةِ
ريح البجع الحائر
ماء الأوتارْ
+++
مرت قطراتٌ
أو
أسوارْ
مدن.. وقرًى
وقوافل تشربها الصحراءُ
حروب ترتد إلى الأخضر في
ورياح من وتد الخيمة
حطب من شفة البحرِ الهائج
قدْر من جمجمتي
وأصابع قُطعتْ
سفنٌ.. تأكلها النارْ
+++
مات الطفلُ
وجف دمي
ونأت في الرمل الأشجارْ
.
.
.
الطفل مدادٌ
ودمي هذا الورق القفرُ
أصابع كفي الأشجارْ

* شاعر من الجزائر

الآخر يتعدد في صورته الروائية العربية



إذا كان حضور الآخر في الرواية العربية ما فتئ يطّرد ويتعزز، فقد تميز ذلك بالخروج من أسر الصورة الروائية للآخر الذي كان غالباً فرنسياً أو انكليزياً، فبات أيضاً سويسرياً أو أمريكياً أو إيطالياً أو ألمانيا أو إسبانياً كما سيتبيّن فيما يلي:



١.الآخر الألماني:

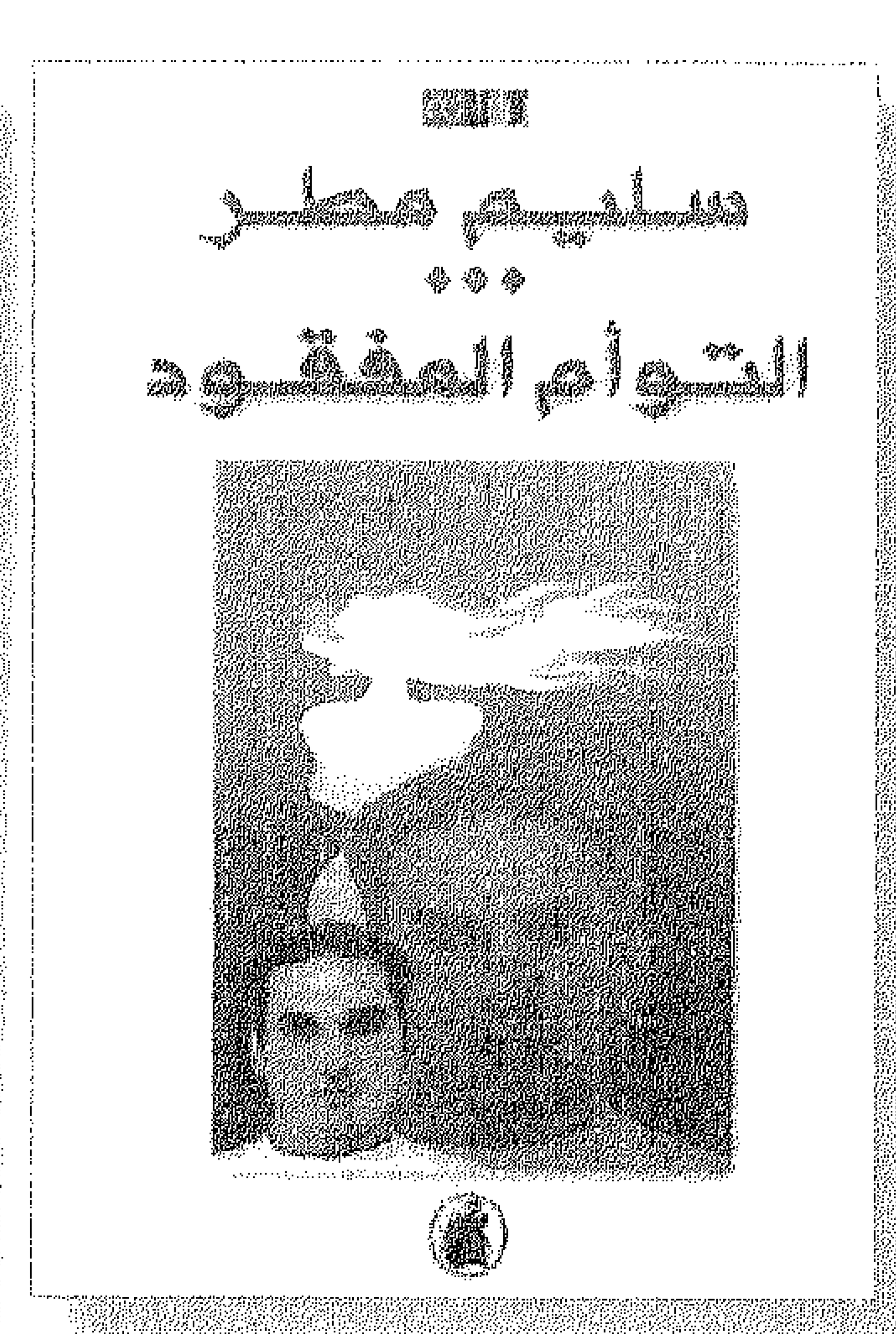
من عهد الريادة الروائية رسمت رواية (نهم - ١٩٣٧) لشكيب الجابري صورة جميلة للآخر الألماني بعيني الطالب، وهذا ما سيلي بعد عقود في رواية محمد عيد (المتميز)، ولكن بعيني الفلسطيني الهارب من العسف الإسرائيلي. وسيعود الطالب ليرسم ذلك الآخر في رواية سالم العبد (هذيان المرافئ)١ وفي رواية أسامة الفروي (المشعوف)٢.

بعيني الطالب اليمني عمر، ترتسم برلين في الرواية الأولى مدينة كامدة تجمعه بكريستين وكوني: الأولى كحلم غامض مثخن وروح فقيرة، والثانية كقسوة باردة تضارع السماء الألمانية الكامدة. وقد بهرت كوني عمراً بقسماتها الآرية حتى جعل منها أنموذجاً يجمع خصائص قومها. ومن برلين إلى بوتسدام إلى لايبزج تتعزز صورة الآرية كامرأة قوية متسلطة، تدفع الرجل ببرود رخامي إلى الشعور بالصغار. أما في رواية (المشعوف) فيرتسم الآخر الألماني بعيني الطالب السوري قدموس الحسين، عبر علاقته بكلاوديا التي أنقذته من معاشرة البغايا. وسوف تتوسل الرواية صيغتي السؤال والخطابية لتجلو صورة الأنا وصورة الآخر الملفوعتين بالجنس المشبوب، وليس ذلك وقفاً على قدموس وكلاوديا - بالإشارة إلى علاقة المصري حنفي بمعلمته الشابة الرومانية - كما أن ذلك لن يتستر على ما يعده عورات الآخر، وإن كان سيجعل من موطن الآخر الألماني في النهاية ملجأ الذات الهاربة من فساد وعسف وطنها.

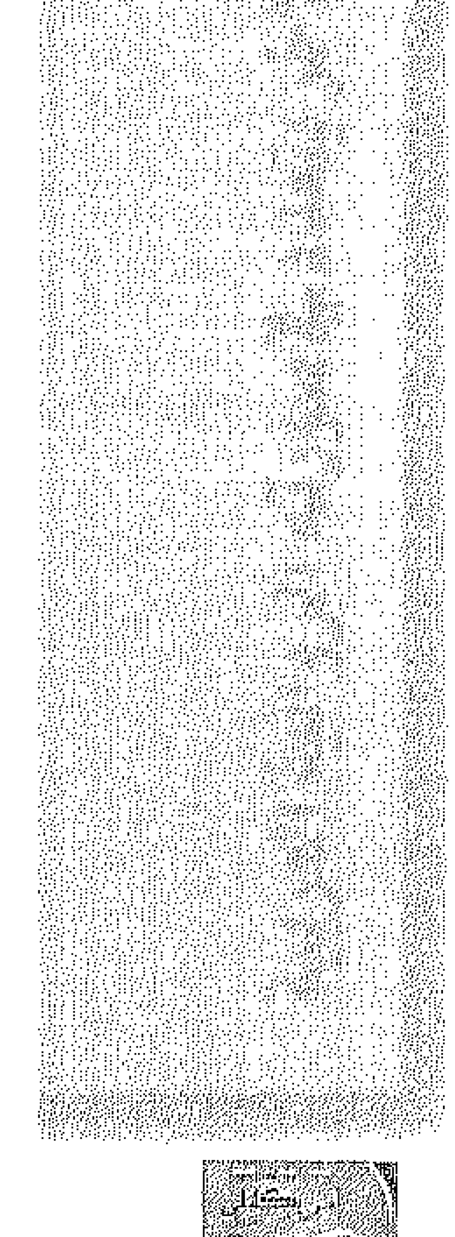
في رواية ذو النون أيوب (وعلى الدنيا السلام - ١٩٧٢) تجمع فيينا بين الآخر الألماني الصحفي مارك وبين العراقي السياسي الهارب حميد. وتصور الرواية تعاطف مارك مع العرب - وإتقانه العربية - ودعوته لصديقته ماريانا إلى مشاركته موقفه منهم، وهي التي تكرههم. ويفضح مارك هيمنة الرأسمالية على الصحافة الغربية، ويظهر كـ «جمل أوروبي يعيش في صحراء التمدن» أو مثل كرة تتدحرج في الحياة دونما هدف أو مستقر، ولعل ذلك قد ضاعف من تعلقه بالكتابة التي يشبهها بالمرض المزمن.

٢.الآخر الإيطالي:

ربما كانت المغامرة الفنية لرواية عمارة لخوص (كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك)٣ من أكبر وأبهى المغامرات الفنية للرواية العربية المتعلقة بالآخر بعامة، وليس بالآخر الإيطالي وحده، والتي تشتبك في صورته عناصر جمة، أولها الإيطالية ستيفانيا مسارو







التي علمت الجزائري أميدو الإيطالية وعشقته، وتنازل من أجلها عن وطنه وثقافته ولغته واسمه وذاكرته، وجاء بالخيمة من صحرائه الجزائرية إلى غرفة نومها، مذكراً بمصطفى سعيد في (موسم الهجرة إلى الشمال). وإذا كان حضور ستيفانيا يجعل صورة الآخر أكبر بهاءً، فالنقيض يأتي في حضور بوابة العمارة بندتا اسبوزيتو التي تنادي بطرد العمال المهاجرين وتعويضهم بـ (أبنائنا المساكين). وبعيني بندتا نفسها تبدو إيطاليا بلد العجائب، ويبدو الإيطاليون شعباً غريباً. أما الزابتا فابياني العنصرية التي أضاعت كلبها فتشكو الوحدة من دونه، وترسم تفكك الأسرة الإيطالية وحلول الكلب محل الابن، بينما يخاطبها ابنها: «هذا البيت سجن وأنت سجان وأنا سجين».

مع أنطونيو ماريني المشتغل بالتاريخ يأتي بُعْدٌ آخر صورة في الآخر، فهو لا يثق بأبناء الذئبة (روما) لأنهم حيوانات مفترسة، وهو يرى إيطاليا بلداً غارقاً في بحر العجائب «حيث، يا للعجب! كرة القدم تصنع الهوية». ومن ناحية أخرى يذهب سائق السيارة ريكاردو ومفتش الشرطة ماورو بتاريني إلى أن الأجانب هم من صنع مجد روما.

وفي رواية عمارة لخوص هذه آخر غير الإيطالي، لكنه مهاجر أو لاجئ، يتمثل بالإيراني بارويز وبالخادمة البيروفية مانويلا التي تبكي في حضن الذئبة خوفاً من كل شيء. وثمة أيضاً البنغالي إقبال أمير الله والهولندي مارتن، مما ينوّع في صورة الآخر، سواء بالخوف من الذئبنة، أم بالصراع مع العنصرية الإيطالية، أم بالتوحد مع نقيضها الإيطالي أيضاً، أم بثقافة الكاتاتشو الشائعة في روما، والتي يعدها الهولندي طريقة في التفكير والعيش تقوم على التخلف والانغلاق، وليست فقط طريقة دفاعية في كرة القدم.

٣.الآخر السويسري:

يبكّر الآخر السويسري بالحضور في رواية صباح محي الدين (خمر الشباب)٤. لكن اللقاء به سيكون في لندن التي قصدها فؤاد وابن عمه وليد ليتدربا على أحدث التقنيات في صناعة الصابون، لكنهما بدلاً من ذلك، يحرثان مقاهي وملاهي لندن ونواديها الليلية. وقد علق فؤاد بالسويسرية مادي، وهو من عرف باريس قبل لندن، لكن عشقاً مادياً استولى عليه، فبات يؤرخ بها: (قبل مادي، بعد مادي). وقد تركزت صورة الآخر في هذه الرواية في شخصية مادي التي فعل بها عشقها لفؤاد فعله فتبدلت تبديلاً: «قبل أن أعرفه كانت نفسي أرضاً بوراً، تنبت فيها الحشائش والشجيرات القميئة، فأحسبها تحمل الغلال والأثمار، أما وقد ارتوت نفسي بحديثه، فقد غدت حديقة واسعة، ترف بالزهر والشجر والماء، وتصدح بأناشيد الطيور».

بعد ردح، وعلى إيقاع حربي الخليج الأولى والثانية يأتي اللقاء بالآخر السويسري في موطنه، وذلك في روايتي سليم مطر (امرأة القارورة)٥ و(التوأم المفقود)٦ الأشبه بثنائية، تتصل أولاهما بهرب الراوي آدم (العراقي) عام ١٩٨٨ من الحرب العراقية الإيرانية إلى أوروبا: المخلص المنتظر والأرض الموعودة. وفي سويسرا سيتزوج آدم من مارلين التي تحمل منه، ويخونها مع هاجر بعد ما تطلع هذه من القارورة في اشتغال بديع للأسطورة. وإذ تتقفل رواية (امرأة القارورة) على شرب آدم ومارلين نخب الوليد القادم بما يمثله من لقاء الشرق والغرب، فإن الحكومة السويسرية تصر على ترحيل هاجر، مما جعل آدم يعود إلى حيوانيته، بينما يتفرج عليه الجمهور السويسري الثمل. وقد خصّت رواية (امرأة القارورة) الآخر الإيطالي أيضاً بفصل عنوانه (المتاهة الإيطالية) يجمع بين السيري والميتولوجي، وفيه يلتقي بطل الرواية بالفتاة التي سكر معها إبان وصوله إلى روما، لكن الحضور الأقوى سيكون لتوما الحكيم ولتنظيره في اللذة والحياة والأنوثة الصوفية، مما يماهي بين الأنا / النحن والآخر في إهاب الكون كله.

في الرواية الثانية يتسمى الراوي بـ (غريب) (العراقي) الهارب من الحرب والحامل للجنسية السويسرية والمتزوج من مارلين، وديدنه هجاء النحن وهجاء الآخر الذي يبدو في صورته الروائية «ماكينة جهنمية جبارة من الانمساخ المؤدب والمغلف بورق الألمنيوم الملطخ بشعارات الحب والشفقة والتضامن». وفي هذه الصورة تظهر الهيمنة الأمريكية على سويسرا أيضاً، غير أن الرواية تنتهي بأن يغمر الضحك العالم، ويعود غريب إلى مارلين التي تلد، فيهتف غريب بالوليد: «أهلاً بك يا توأمي الحبيب» وهو من كان في يفاعته يصرخ: «لماذا هكذا يا أوروبا تتعاضدين مع أعدائي وتخطفين مع أعدائي مني معبودتي؟ لتذهب إلى الجحيم باريسك ولندنك وجنيفك».

بلعب مضاه للمخيلة تأتي صورة الآخرَ السويسري في رواية غازي القصيبي (العصفورية)٧ ، لكن اللعب هنا ساخر. فالراوي البطل البروفيسور بشار الغول يمضي إلى زيوريخ سعياً خلف وكالة سكاكين الجيش السويسري، لكن القانون السويسري يحرم على الجانب التجارة والتملك ورمي قشور الفصفص واصطحاب المربيات الشرقيات (القادمات من الشرق الأقصى) بينما لا يحرم وضع نقود

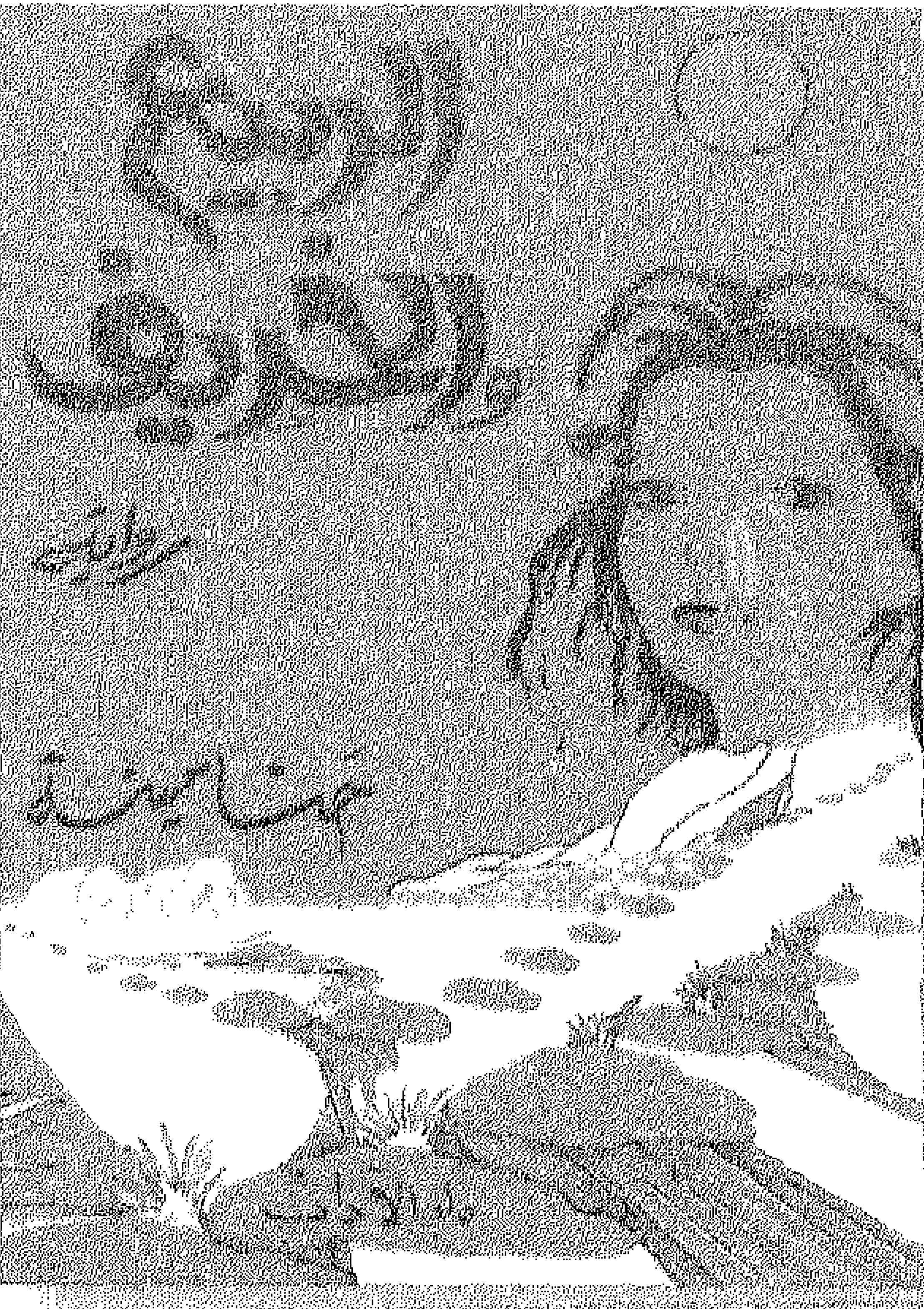
الأجانب في المصارف السويسرية. وتقيم الرواية في جنيف «أغرب مصحة في العالم وأغلى مصحة» والتي يلتقي فيها البروفيسور الغول بمشروع الديكتاتور الإسلامي (ضياء المهتدي) وبالديكتاتور القومي (صلاح الدين المنصور) وبرئيس الموساد و... وهكذا تمعن (العصفورية) في الهتك والتعرية والسخرية وهي ترسم هذه الصورة الكاريكاتيرية للآخر، وللذات أيضاً.

٤. الآخر/ الغرب الاشتراكي سابقاً:

لم يتحدد تعدد الآخر الأوروبي روائياً بحدود الغرب الرأسمالي أو الاستعماري أو المحايد، بل بلغ التعدد ذلك الغرب الاشتراكي الذي دالت دولته بسقوط الاتحاد السوفياتي وكواكبه الأوربية.

تتصدر الصور المميزة لهذا التعدد رواية أسعد محمد علي (الضفة الثالثة)٨، والتي انبنت بناءً موسيقياً ندر مثيله في الرواية العربية، إذ نهضت من الصفر، من العادي ومن المصادفة، وراح البناء يتصاعد ويتعقد بشفافية ويسر، حتى إذا ما بدا أنه قد بلغ ذروته، انداح إلى بداية أخرى، ليتشكل من جديد، ودون أن يكرر تشكيله السالف. وهذه الطريقة هي جوهر الموسيقى الشعبية المجرية (الرابسودي) والتي تتراكب مع لعبة أخرى، هي لعبة (مقام الرصد) من موسيقى الوطن التي جسدها البطل القادم من العراق إلى هنغاريا لدراسة الموسيقى، وذلك باندفاعه نحو الحبيبة المجربة آنا من القمة، وليس كما بدأت هي مجسدة الرابسودي، من القاع.

في صورة الآخر الهنغاري تجتمع آنا التي تحرص على النأي بعلاقتها بالبطل عن الجنس، مع الممرضة روجا المغرمة بأجواء الشرق الدافئة، وتحلم بالرحيل إلى ألمانيا. وثمة مارتا صديقة آنا المتزوجة من كهل يبدو صنواً لروجا بيأسه وضياعه. ويلاحظ أن صورة الآخر الهنغاري في رواية (الضفة الثالثة) تأتي مثقلة بالأعباء، سواء ما عاد منها إلى الحرب العالمية الثانية، أم ما جدّ. أما معافاة آنا مما أورثها الاغتصاب من علّة، فتأتي على يد الذكر الشرقي أو بفضله. والرواية في ذلك تناظر ما سبقها في تصوير الآخر الغربي غير الاشتراكي.



إلى هنغاريا يمضي أيضاً كرم بطل رواية (الربيع والخريف)٩ لحنا مينه. وقد بلغ فضاء هذه الرواية النمسا من جهة والصين من جهة. ومثل كرم هنا مثل أبطال حميدة نعنع ومحمد عيد وذو النون أيوب وسليم مطر وغادة السمان وأسعد محمد علي... له من السن والتجربة رصيد، وهو منفي لأسباب سياسية إلى الصين، التي غادرها إلى بودابست إثر احتدام الخلاف الصيني السوفياتي، كصديقه المجري هيدجي. وسوف تبدأ صورة الآخر بأسرة هيدجي المهووس باقتناء التحف هوس كرم نفسه بالتحف وبالمقاهي والبارات، حيث تتوالى علاقاته العابرة والمكينة، ابتداءً بروزيتا. أما العلاقة الأهم فهي مع بيروشكا وماكدا: الأولى التحفة الحقيقية واليمامة، والثانية التي لا تنقاد لهالة كرم ولا تقع في فخّه. متحفه، ولا يراها كرم إلا غجرية مع رجل عربي.

تبدو بودابست لكرم الأديب المنفي الشيوعي السوري، باريس الصغيرة أو مدينة العشاق. وفي فضائها الجذاب يخادع كرم جذور بيروشكا الشرقية حتى يفترعها فينتهي دورها، ليأتي دور كبيرة المغنيات إيرجكا. وقد هجس كرم بصددها وبصدد بيروشكا أيضاً بأن الروح المجرية مشبعة بحضارة عريقة، وبأن التطبيق الاشتراكي في المجر بخير رغم النواقص، فالمرء يشعر بإنسانيته في هذا البلد الذي يصح أن يكون واجهة البلدان الاشتراكية.

ولكن في هذا البلد يقوم أنموذج الماضي ومتحف المستحاثات كما يشخص كرم في مقهى ومطعم هنغاريا المحتفظ بأرستقراطيته، وهو ما يشخص فيه الشيبيبي اليوش جثثاً لم تدفن. وعبر رحلات كرم مع هذا الشيبيبي ترتسم لوحة الفلاحين فلوحة العمال، على نحو يتسم بالخطابية والسياحية، ويفتقر إلى الإقناع، ومثل ذلك هي رحلة كرم السياحية إلى النمسا، إذ تبدو تجربة مفتعلة لإدانة الغرب الرأسمالي.

تشتبك رواية حنا مينه (الربيع والخريف) برواية (المغامرة الأخيرة) كما سنرى، ولكن بعد أن نتبيّن صورة الآخر البلغاري التي ترسمها رواية مينه (فوق الجبل تحت الثلج)١٠، وذلك عبر مغامرة مران الطوراني (الصحفي المنفي الكهل والعازب) مع بربارة التي تتضرع له كما تتضرع نساء روايات مينه الأخريات لأصناء مرّان: كن دائماً وحشاً معي.

تعري هذه الرواية عورات المنفى البلغاري (الاشتراكي) عبر ملكي العالم السفلي رئيف لمة والغجرية يورانا، وعبر السوق السوداء والعصابات والطلاب العرب. غير أن المنفى الاشتراكي يظل ممجداً، كما كان في رواية (الربيع والخريف) وكما تلا في ثلاثية (حدث في بيتاخو) والتي صدر جزؤها الأول بهذا العنوان عام ١٩٩٥، ثم صدر جزؤها الثاني بعنوان (عروسة الموجة السوداء) عام ١٩٩٦. وصدر جزؤها الثالث (المغامرة الأخيرة) عام ١٩٩٧.١١

بيد أن الصورة الممجدة للصين الاشتراكية في ثلاثية حنا مينه هذه، انطوت على الكثير مما ينال من ذلك التمجيد. ففي الصين العربدة ممنوعة - وزبيد الشجري عربيد وأي عربيد - والعيون الخفية تراقب الخبراء الأجانب وإن كانت لا تتدخل، والتحرش بصينية أو حبها أو الزواج منها محرم على الأجنبي، لكن زبيد الشجري يجد سبيلاً إلى من يبتغي، لا فرق بين الصينية وبين غيرها من الأجنبيات.

٥. أمريكا:

يرسم حليم بركات في روايته (طائر

الحوم)١٢ صورة المنفى / المهجر الأمريكي في ذكريات دراسته في جامعة ميشيغن، وفي عيشه وزوجته في آن آربو زمن الحرب الفيتنامية، وكذلك في رحلاته إلى بوسطن ونيويورك وسواهما. ويشبه حليم بركات الدخول في نيويورك بالدخول في بطن وحش أرهب من حوت، كما يشبه الدخول إلى جوف الترام بدخول يونان في بطن الحوت، وهو من كان يكذب قصة يونان، فجعلته نيويورك يصدقها. أما رحلته إلى بوسطن فقد جعلته يعنون المنفى الأمريكي بالعنف: «الحب عنف. الرياضة عنف. الكتابة عنف. الجامعة عنف. الموسيقى عنف». ولا يني الكاتب يعري وحشية واستعمارية الولايات المتحدة إلى أن يخاطبها: «أنت أيتها الحضارة المقنعة أرفضك. أرفضك. هزيلة هزيلة. أعلنك هزيلة وحقيرة». كما يعلنها إرهابية وبربرية. وليس حال واشنطن في هذه الصورة الروائية للآخر الأمريكي بأفضل، وهي التي يتلوى فيها نهر البوتمك مثل راقصة شرقية، كما يشبه ولاية فرجينيا بالمرأة التي تعلن أنها للعشاق دون تمييز ظاهر. ويعزز الكاتب هذه الصورة البالغة السلب بكاثي الشابة ذات الأصل السوري التي تفضل لو كانت في سورية (حرمة) على الوحدة القاتلة التي تحياها، وتشكو من أن الحياة (هنا) تهدم الإنسان، فالوحدة تأكله من الداخل وكاثي تجأر: «نحن آلة».

ولن تكون صورة الآخر أفضل في رواية صنع الله ابراهيم (أمريكانلي)١٣ ، وذلك عبر ما تقدمه من سيرة الدكتور شكري خلال شهور يقضيها في المركز الجامعي الذي أسسه أمير عربي في سان فرانسيسكو. وقد بنى الكاتب روايته في هيئة المتن والهامش ليتسنّى له أن يصرّف في الهامش تكاثر الخطابات والمتناصات الهائلة، فترتسم للآخر الأمريكي صورته من الكتب التاريخية ونثار الصحف والمجلات والإعلانات والمؤتمرات وأفلام الفيديو والسينما، مما يتناول ماضي الآخر وحاضره، سياسياً وثقافياً واجتماعياً واقتصادياً ودينياً وعسكرياً، في اعتماد طاغ على التلخيص، وفي رهان أكبر على الجنس المتعلق بجسد الآخر، حيث تتدافر المعلومة بالتسريد، كما تتدافر شخصيات طالبات الدكتور شكري وزميلاته وطلابه وزملاؤه، وبينهم من هي إيطالية أو شرق آسيوية أو إسرائيلية... واللافت دوماً هو الجنس غير الطبيعي للذكر وللأنثى في هذه المعمعة الجنسية.

على الرغم من أن الإحاطة ليست هدفاً لي، فقد يكون من الأهمية بمكان أن يشار أيضاً إلى ما يلي:

١ . من صور الآخر التي قدمتها الرواية العربية، وإن بندرة، أذكر صورة البرتغالي في شخصية ليديا في رواية حنا مينه (حمامة زرقاء فوق السحب . ١٩٨٨) وصورة اليوناني في رواية الكاتب نفسه (مأساة ديمتريو . ١٩٨٥) والتركماني في رواية مينه (الياطر . ١٩٧٥) والأرمني في روايته (الفم الكرزي . ١٩٩٩) أيضاً. وكما لدى آخرين منهم كاتب هذه السطور في (مدارات الشرق) وفي (السجن)، كان اللقاء مع الآخر الأرمني أو اليوناني في الوطن، مما تعنيه الفسيفساء القومية أو الإثنية في كثير من البلدان وفي هذا ما يوسّع مفهوم الآخر كيلا ينحدّ بمن هو خارج الوطن.

٢ . من الروايات التي صورت الآخر ما آثر استراتيجية اللاتعيين، فظل الفضاء الروائي بلا اسم، مثل الآخر نفسه، ليكون على القراءة أن تستعين في التعيين بالإشارات السيرية المتوفرة للروائي أو الروائية، وكذلك بما يتوفر من إشارات في الرواية نفسها (أسماء الشخصيات أو الأمكنة مثلاً). ومن هذا القبيل تأتي رواية غائب طعمة فرمان (المؤجل والمرتجى . ١٩٨٦) حيث يكاد يغيب الآخر عن عالم شخصيات الرواية من المنفيين العراقيين إلى موسكو في العهد السوفياتي، والذين باتوا في المنفى شرانق تتآكل. ويشار هنا أيضاً إلى رواية بهاء طاهر (الحب في المنفى . ١٩٩٥) وإلى رواية عايدة الخالدي (وقد يأتي الربيع خريفاً . ٢٠٠٠) حيث يوحّد الآخر السويسري بين الروايتين، ويفرق المستوى الفني الذي تألقت فيه رواية بهاء طاهر، على العكس من رواية الخالدي.

لقد كان فيما تقدم حضور قوي للروايات التي صدرت في العقدين الأخيرين اللذين سبقاه. وقد جاء هذا الاختيار بقصد توفير أكبر قدر من الإضاءة لما باتت عليه صورة الآخر روائياً، وحيث غاب تقريباً الطالب المسافر إلى الغرب لمتابعة الدراسة، ليحل محل المثقف والسياسي المنفي من الوطن، وهو غالباً جداً يساري. إلا أن ما ظل يلفح صورة الآخر هو التأنيث والتجنيس.

ولعل لي أن أضيف أن صورة الآخر شغلت من رواياتي ما شغلت. وكان أول ذلك في رواية (ثلج الصيف . ١٩٧٣) حيث جاء الآخر في صورة الأميركية فيرا، كما جاء في صورة البلجيكية (إيفا) في رواية (قيس يبكي . ١٩٨٦) ثم جاء في رباعية (مدارات الشرق . ١٩٩٠ . ١٩٩٣) في صور شتى من فرنسا وسويسرا. أما رواية (في غيابها . ٢٠٠٣) فقد حاولت أن ترسم صورة الآخر الإسباني، أما الرأي في ذلك، فمنه ما أرسله النقد ومنه ما ينتظر.

لقد أفضت دراسة صورة الآخر في أدب ما إلى ما عُرِفَ بالصورلوجيا الأدبية، تأسيساً على ما يعنيه هذا العلم الجديد (الصورلوجيا Imagolgie) كمبحث في الأدب المقارن، يدرس الصور الثقافية التي يكونها ويحملها شعب عن آخر، كما يُعنى بصورة الذات. وفي اشتغال الرواية العربية ما يثري ذلك، مما اطّرد بنهوضها، فكان إنجاز كبير ووعد قد يكون أكبر.

*كاتب من سوريا



(١) اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين . مركز عبادي للدراسات والنشر . ط ١ . صنعاء ٢٠٠٥.

(٢) دار عشتروت . ط ١ . كندا ٢٠٠٦.

(٣) منشورات الاختلاف . ط ١ . الجزائر ٢٠٠٢.

(٤) دار مكتبة الحياة، ط١، بيروت ١٩٥٩.

(٥) منشورات رياض الريس . ط ١ . لندن ١٩٩٠.

(٦) المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ١ . بيروت ٢٠٠٢.

(٧) دار الساقي . ط ٢ . لندن ١٩٩٩.

(٨) المؤسسة العربية للدراسات والنشر . ط ١ . بيروت ١٩٨١.

(٩) دار الآداب . ط ١ . بيروت ١٩٨٤.

(١٠) دار الآداب . ط ١ . بيروت ١٩٩١.

(١١) انظر دراستنا لهذه الرواية في كتاب: الكتابة والاستجابة . اتحاد الكتاب العرب . ط ١ . دمشق ٢٠٠١.

(١٢) منشورات طوبقال . ط ١ . الدار البيضاء ١٩٨٨.

(١٣) دار المستقبل العربي . ط ١ . القاهرة ٢٠٠٣.

«الشعريّ في روايات أحلام مستغانمي» لزهرة كمّون



يحمل كتاب «الشعريّ في روايات أحلام مستغانمي»(١) للباحثة زهرة كمّون قيمة مزدوجة: فهو من جهة أولى الكتاب الأوّل . في حدود علمنا . الذي يخصّص بالكامل للبحث في سرّ نجاح روايات الكاتبة الجزائريّة أحلام مستغانمي، والثاني هو الصيغة العلميّة والأكاديميّة التي جاء عليها البحث متجاوزا بذلك الرأي الانطباعيّ السائد، والذي يجد في أعمال الروائيّة الجزائريّة قدرا وافرا من الشعر. وهو ما أشار إليه الأستاذ محمد الباردي في تقديم الكتاب قائلا: «إنّ هذه الدراسة تحاول أن تجيب عن هذا السؤال: ما سرّ نجاح هذه الروايات التي تكتبها أحلام مستغانمي؟ والجواب كان من عنوان الدراسة ذاته. إنّ الشعريّ يمثّل عنصرا أساسيّا في إنشائيّة هذه النصوص الروائيّة. وتتمثّل عندئذ مهمّة الباحثة في تحديد ملامح هذا البعد الشعريّ» (ص ٧).

تنطلق الباحثة إذن من فرضيّة تعمل على إثباتها وهي أنّ سرّ نجاح مستغانمي في رواياتها مصدره شعريّة لغتها، ولا يقتصر على سحر حكاياتها وحبكة السرد فيها. يقول الباردي في هذا المعنى: «من النادر أن تلقى رواية تظهر للقراء في طبعتها الأولى هذا الرواج الذي لقيته روايات الكاتبة الجزائريّة الأصل أحلام مستغانمي، ولا سيما روايتها الأولى ذاكرة الجسد. والناقد المختصّ عندما ينظر في بناها السرديّة لا يجد فيها شيئا جديدا، لا في مستوى التقنيات السرديّة الموظفة فيها ولا في مستوى إنشائيّة القصّ عامة، ومع ذلك انتشرت هذه الروايات واستجابت لأفق انتظار القارئ العادي والقارئ المختصّ. والسرّ كلّ السرّ في أنّ الكاتبة أضفت على نصّها السرديّ هذه الغنائيّة الساحرة والعميقة التي لا تتوفّر عادة إلاّ في النصوص الشعريّة. فقد اقتربت هذه الروايات من الشعر واستفادت من طاقاته الإبداعيّة وبنت نصوصا سرديّة مغايرة. بهذا المعنى . لعبت فيها اللغة

مستغانمي

الشعريّة بإمكانياتها المتعدّدة دورا أساسيّا وجد فيه القارئ ضالته»(ص ٦).

حدود الشعر، حدود السرد

بعد الإقرار بمبدأ الرحابة والمرونة التي صارت عليها الرواية الحديثة من جهة قدرتها الكبيرة على استيعاب مختلف الأشكال التعبيريّة، قديمها وحديثها حيث استثمرت عبر تاريخها الممتدّ من الأشكال الأدبيّة الأخرى ما به تغتني وما به تؤسّس أشكالا فنيّة جديدة (ص ٩) تنطلق الباحثة في الفصل الأوّل إلى البحث عن الأسس النظريّة التي يقوم عليها التمييز بين الشعريّ والسرديّ في التراثين النقديين الغربي من جهة والعربيّ من جهة ثانية.

حيث اعتبرت التمييز بين الشعريّ والسرديّ محدثا في النقد الغربيّ، قديما متأصّلا في التراث العربيّ. فإذا كان أرسطو قد أسّس لنظرياته في الشعر على عدم التعارض بين السرد والشعر من جهة قيام الأشكال التمثيليّة الإغريقية على الشعر مما أدى إلى توثيق الارتباط بين الشعر والسرد، فإنّ جذور القطيعة بين الشعر والسرد تعود لما عرف في تاريخ الشعر الفرنسي الحديث بثورة اللغة الشعريّة التي مهّد لها شارل بودلير وارتبطت بكتابات ستيفان ملارميه ولوتريامون وآرثر رمبو (ص ١٧).

هذه القطيعة تتواصل في التصوّرات النقديّة الغربيّة في أعمال البنيويين وأصحاب التصورات اللسانيّة الباحثين عن سمات علميّة للأدب، بل نرى هذه القطيعة تزداد اتساعا لتتحوّل إلى تعارض أصيل بين الشعر والنثر، في إطار مسار نقديّ ومعرفيّ محموم استمر طوال القرن العشرين تقريبا على أيدي أعلام من أمثال رومان جاكبسون، وجون كوهين للبحث عن سمات علميّة للشعر ولمختلف الأجناس الأدبية.

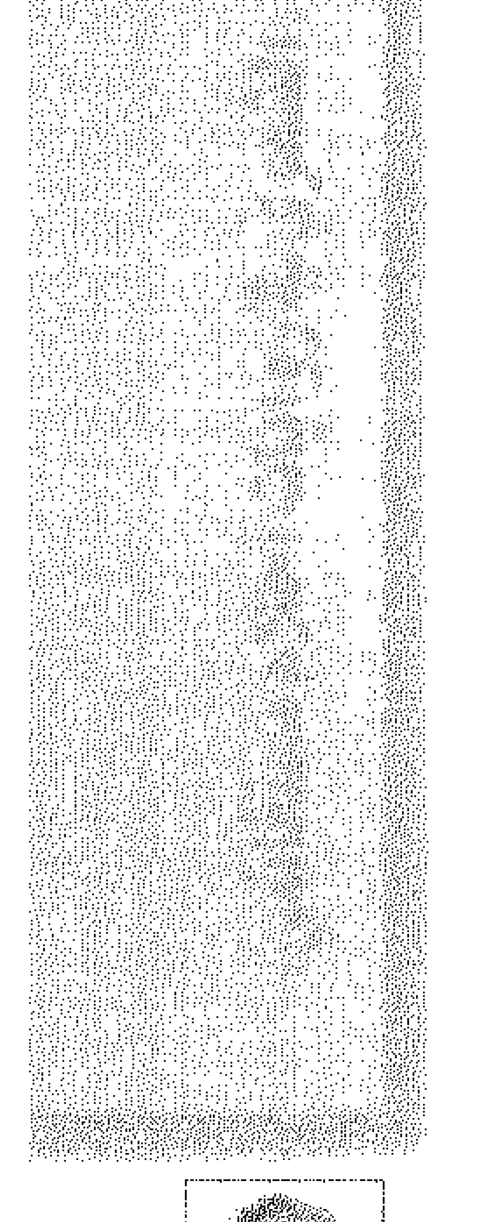
هذا الجهد المعرفيّ، الذي طمح إلى العلميّة، لم يكن له تأثير عميق على مسار الرواية الحديثة الآخذ في التطوّر بسرعة تجعلها قادرة على استيعاب مختلف الأشكال التعبيريّة حتى الأشدّ بعدا وتناقضا عنها في عرف النقّاد، فضلا عن الأصول التراثيّة الإغريقية التي لم تفصل ضمن الإنتاج التمثيلي والملحمي بين الشعريّ والسرديّ، كما ساهم العصر الحديث وفي نفس الفترة التي نشأ فيها القول بالتعارض بين الشعر والسرد، في إنشاء أجناس فرعيّة تأخذ من الشعر بعض خصائصه، ومن النثر بعض مميّزاته مثل قصيدة النثر والقصّة الشعريّة، والنثر الشعريّ والشعر القصصي (ص ١٨).

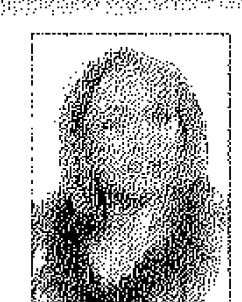
هذا التآلف الذي أقرّته الممارسة الأدبيّة بين الشعر والسرد، وهذه الأجناس الفرعيّة التي قامت على التخوم ما بين الشعر والنثر، حفّزت النقّاد. تقول الباحثة. لملاحظة ظاهرة تفاعل الشعر والسرد، إذ يجتمعان في خطاب واحد، ووضعها موضع بحث ودرس (ص ١٩) فكانت بعض المحاولات المهمّة في دحض المبدأ القائل بوجود اختلاف في الطبيعة بين الشعر والسرد، وفي نفي وجود سرد خالص أو شعر نقيّ خالص أيضا على حدّ عبارة الباحثة.

في الأدب العربيّ كان الفصل بين الشعريّ والنثريّ أصيلا وعريقا بحيث أجمعت المدوّنة النقديّة العربيّة القديمة على الفصل التام بين ما هو شعر وما هو من النثر، ورفضت ايّ خلط بينهما. تقول الباحثة: إنّ التصنيف الثنائيّ شعر / نثر ظلّ شائعا بحيث أنّ النقّاد الذين صنّفوا الأدب إلى أكثر من نوع كانوا ضمنيّا يوزّعونه على هذين القسمين الكبيرين، وظهرت كتب عديدة تتبنّى هذا التصنيف في العنوان ذاته، فوضع العسكريّ كتابه الصناعتين: الشعر والكتابة، وجعل ابن الأثير مثله السائر في أدب الكاتب والشاعر، وسمّى كتابا آخر له الجامع الكبير في صناعة المنظوم والمنثور في مقابل بعضهما كقسمين مستقلين يتوزّع عليهما الكلام (ص ٢٠).

ولكنّ الباحثة تستدرك على التصوّر النقديّ النظريّ بواقع الممارسة الإبداعيّة لتؤكّد تداخل الفنين في أكثر من موضع قديم أو حديث من الأدب العربيّ منذ مرويات امرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة الشعريّة، وهي تؤكّد بناء على هذه الملاحظة التأصيلية لتداخل الفنين في الممارسة الإبداعية العربية القديمة على أنّ الشعر قد ظلّ يخترق الأشكال النثريّة والسرديّة بأشكال مختلفة وبدرجات متفاوتة، مقدّمة ألف ليلة وليلة، ومقامات الهمذاني وإشارات التوحيدي الإلهيّة، وكتابات الريحاني وجبران نماذج على هذا الاختراق الأصيل الذي يمارسه الشعر على النصوص النثريّة والسرديّة.

وبناء على ما تقدّم تستنتج الباحثة قائلة: وهكذا يتّضح لنا أنّه بقدر ما حاول الخطاب النقديّ العربيّ إقامة الحدود بين الأجناس الأدبيّة، وبقدر ما كرّس مبدأ الفصل بين الشعر والنثر، نجح الخطاب الإبداعيّ في هتك هذه الحدود واختراقها مؤكّدا التداخل والتلاقح بين الشعر والنثر في النصّ الواحد. كما تعمّم الباحثة استنتاجها فتقول: وبذلك نلاحظ عدم الانسجام بين الممارسة النقديّة وبين الممارسة الأدبيّة سواء في الإنشائيّة الغربيّة أو في السّاحة الأدبيّة العربيّة، فبقدر ما كرّس الخطاب النقدي الغربي والعربيّ على السواء مبدأ الفصل والتعارض بين الشعر والنثر، تجاوزت الممارسة الإبداعيّة هذا الفصل محقّقة ضروبا شتّى من الوصل والانسجام والتناغم (ص٢٣).





وقد وفّقت الباحثة في إظهار عراقة الفصل بين الشعريّ والسرديّ كضرب من ضروب النثر أو اللا شعريّ، ولكنّها لم تستطع في تصوّرنا للمسألة التي أثارتها ضمن هذا الفصل النظريّ، أن تقف على الأسس النظريّة التي قادت تفكير النقاد في السرد بوصفه لا شعرا، لا بوصفه نثرا، وهذا خطأ ثان وقعت فيه الباحثة وهي تسوّي في أكثر من موقع بين السرد والنثر، رغم الخلاف المفهوميّ الشاسع بينهما عند البنيويين وأصحاب النظريات الأدبيّة الحديثة.

إنّ الشعر يقف في مجمل التصوّرات النقديّة الحديثة في مقابل اللا شعر وليس في مقابل السرد أو النثر، بوصف الشعر (في مجمل المشروع النقدي الغربيّ الحديث والواقع تحت تأثير اللسانيات وعلميّة العلوم) جنسا أدبيّا لا بوصفه منجزا إنشائيّا لأنّه في هذا المستوى يشترك مع السرد في ضروبه المتنوّعة بوصفها جميعا خطابات إنشائيّة أو شعريّة، وبذلك يمكن الحديث عن تداخل بين الشعر والسرد وضروب من الانسجام والتناغم، وهو

ما لم ينكره النقد الغربيّ الحديث وهو يسميّ كلّ استعمال أدبيّ وفنيّ للغة شعريّة، ولكنّه يسمي شعرا الجنس الأدبيّ الخاص المتميّز في إنشائيّته من جهة كونه جنسا أدبيّا يمتاز عن غيره من الأجناس الأدبية ذات الشعريّة أو الإنشائيّة كذلك.

لقد أحالت الباحثة في تمييز مقوّمات الشعر على جاكبسون من جهة وعلى كوهين من جهة ثانية وتعاملت مع مفاهيمهما في الشعريّة على قدم المساواة، في حين أنّهما مختلفان في ضبطهما لحدود الشعريّة في الخطابات الأدبيّة، فإذا كان كوهين حاسما في وضع نظريّته في الشعريّة اعتمادا على ما يسميه الشعر الكامل والذي يضعه في تعارض مع مختلف الخطابات الأدبيّة وغير الأدبيّة، فإنّ نظريّة جاكبسون في الشعريّة والقائمة على مبدأ الوظائف التي تؤديها اللغة في الخطابات اللغويّة جعل الشعريّة قائمة في الشعر وفي غيره من الأجناس الأدبيّة٢

وعموما فقد أبدت الباحثة ضعفا نظريّا في مستوى المفاهيم والمصطلحات من شأنه أن يقعدها دون البلوغ إلى النهايات المتوقّعة من المقدّمات النظريّة في مثل هذه البحوث، وهو ما بدا واضحا في اقتصار الباحثة طوال الفصل الأوّل على تقديم بعض المعطيات التاريخيّة حول تطوّر العلاقة بين الشعر والنثر، دون الذهاب بعيدا في عرض الأسس النظريّة لهذه العلاقة في مختلف المراحل التي عرضتها أو في المدونتين الغربيّة والعربيّة.

ما نسوقه أيضا في مقام نواقص هذا الفصل هو صمتها طوال عرضها لمختلف العلاقات السالبة والموجبة بين الشعر والسرد، عن بيان حدّ مفهوميّ واضح لكليهما حتى وهي تحيل على من خصّص للموضوع بحوث خاصة كدومينيك كومب في كتابه عن الشعر والسرد حيث تكتفي الباحثة بوصف الكتاب بكونه محاولة مهمّة جادّة لتأكيد التفاعل والتآلف الحقيقيّ بين الشعر والسرد (ص ١٩)، دون أن توضّح أيّ وجه من وجوه التفاعل والتآلف التي أشادت بها في الكتاب وقيّمت أهميّته وجدّيته.

الشعر والرواية

في القسم الثاني من الفصل الأوّل تبدو الباحثة أكثر تمثّلا لموضوعها ولمفاهيمه حيث تعالج علاقة الشعريّ بالروائيّ، وإذا كانت لم تتخلّ عن طريقتها في تحسّس موضوعها من خلال تطوّره التاريخيّ وفترات ظهوره ومراحل تطوّره في النصوص الإبداعيّة وفي النقد، فقد استطاعت أن تقدّم حدوداً واضحة ودقيقة للشعر وللرواية فإذا كان همّ الروائيّ الحكي وتحريك الأحداث وأفعال الشخصيات، يكون اشتغال الشاعر على اللغة، حيث يوجّه فنّ الرواية نحو الموضوعيّ والعام والحدث والتأمّل الأخلاقي، في حين يوجّه الفنّ الشعريّ نحو الذاتيّة والمهمّ والانفعال والتأمّل الفلسفي (ص ٢٦).

هذا الاختلاف من شأنه أن يؤول إلى تكامل ووحدة في كثير من الأعمال الروائيّة تعرض الباحثة لبعض نماذجها الغربيّة والعربيّة كآلان فورنييه، وجيرودو وكوكتو وموررياك من الأدب الفرنسي، وجبران خليل جبران، وإدوارد الخراط من الأدب العربي، حيث تحتفظ هذه النصوص السرديّة بالجانب القصصي من الرواية بما في ذلك الشخصيات التي تحدث لها حكاية ما في مكان ما، ولكنّ آليات السرد في الوقت نفسه تستدعي الشعر، حيث ينشأ نوع من التنازع (وليس الصراع كما تترجم الباحثة لفظة جون إيف تاديي) بين الوظيفة المرجعيّة بمهامها الاستدعائيّة والتمثيليّة، والوظيفة الشعريّة التي تشدّ الانتباه إلى شكل الرسالة ذاتها،(ص ٢٨) والعبارة للناقد الفرنسيّ من كتابه القصّة الشعريّة، نقلتها الباحثة عنه في مسعاها لضبط آليات مفهوميّة واضحة لتضافر الشعر والسرد في النصّ الروائيّ.

وتختم الباحثة هذا القسم الثاني من الفصل الأوّل بتأكيد الفروق الدقيقة بين الشعر والرواية كخطابين مختلفين في مستوى الوظائف وطرائق التشكيل الدلالي، غير أنّ تاريخ الممارسة الإبداعيّة العربيّة والغربيّة. تقول الباحثة في خاتمة الفصل. أكّد إمكانيّة التفاعل بين الروائي والشعريّ، وأسهمت بعض الدراسات النقديّة وخصوصا الغربيّة منها في تأكيد إمكانيّة التقاء كلا الجنسين في النصّ الواحد (ص ٣٣).

وقد تكفّل بقيّة البحث بتوضيح أوجه هذا الالتقاء بين الشعر والرواية من خلال المدوّنة التي اختارتها الباحثة ممثّلة في روايتي: ذاكرة الجسد، وفوضى الحواس للكاتبة الجزائريّة أحلام مستغانمي. فقد وزعت الباحثة مادة بحثها على بابين خصصت الباب الأوّل لفحص خصائص الشعر في النصّ الروائي، أو تجليات حضور الشعر في الرواية، ثمّ خصصت الباب الثاني للبحث عن الشعريّة في مقوّمات السرد ضمن العمل الروائيّ، بحيث أنّ الشعريّ سيحضر في النصّ الروائي المدروس بوجهين: بما هو جنس أدبي أو لا سرد، حيث يفترض البحث هنا وجود مقوّمات الشعر كمقوّمات خاصة بجنس أدبيّ يفترض فيه التميّز والاختلاف والاستقلال عن غيره من الأجناس الأدبية. وهو مفهوم الشعريّة كما حدّده جان كوهين، كالإيقاع، والصورة الاستعاريّة الشعريّة، وضروب الانزياحات المختلفة، على الباحث إثبات وجودها في نسيج النصّ الروائي، كما يحضر الشعر بالمعنى الذي حدّده البنيويون وأصحاب النظريات الأدبيّة المتأثرة باللسانيات بوصفه لغة أدبيّة مفارقة للخطاب الأدنى، وهو معنى الشعريّة بالمفهوم الذي صاغه جاكبسون.

هذا التصوّر يضعنا أمام مفهومين للشعر، وأمام مصدرين للشعريّة في النصّ الروائي الموسوم بالشعريّة، مصدر هو من خصائص كلّ عمل روائيّ، بما هو بناء فنيّ قائم على جملة خصائص فنيّة، وإن فارق هذه الخصائص طبيعتها الروائيّة لتتلبّس أكثر بالشعريّة في مستوى صياغتها القائمة على التكثيف التصويريّ والدلالة الترميزيّة، ومصدر هو من خصائص الشعر كجنس أدبيّ مختلف عن الأنواع السرديّة، وقع توليفه ضمن العمل الروائيّ ضمن حساسيّة جديدة ومختلفة.

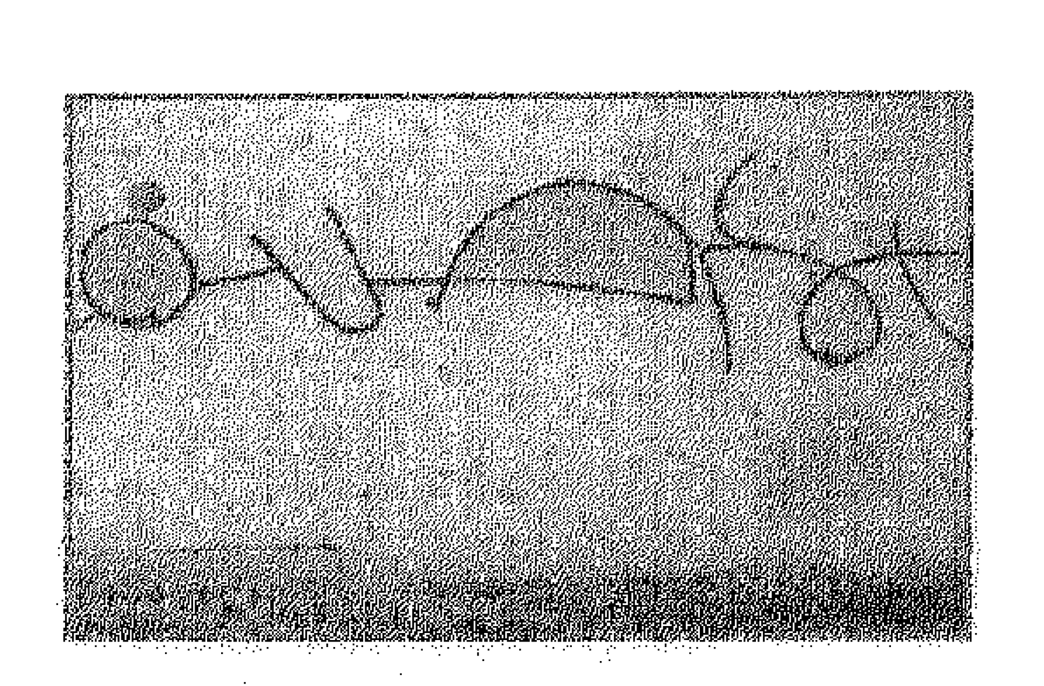
هذا التصوّر يبدو أصيلا في تناول الموضوع، من جهة كونه جامعا لصور الشعريّة ومصادرها في النصّ الروائيّ، بحسب المفاهيم التي انتهى إليها البحث الأدبيّ والنقديّ الحديث، غير أنّه لم يذكر ضمن الفصل النظريّ الأوّل، في حين ذكرته الباحثة ضمن المقدّمة العامة التي عرضت خلالها لمراحل البحث وخطته، وقد كان من الأفيد تقديم مجمل مفاهيم الشعريّة

وأشكال حضورها في النصوص الأدبيّة عامة ضمن الفصل الذي وضع كمهاد نظريّ، والذي نعتقد أنّه بحاجة إلى مزيد ضبط، وإعادة مراجعة، ليستحقّ مكانته كفاتحة لبحث في موضوع نحسب أنّه غير مسبوق في النقد الروائي العربي.

بين الشعر والشعريّة

تنطلق الباحثة في الكشف عن مصادر الشعريّة في روايتي أحلام مستغانمي من معقل الشعريّة ألا وهو اللغة، اللغة بوصفها الغاية التي تقصد الرسالة الجماليّة في الفنّ الشعريّ، حيث يكون جمالها هو مقصد الشاعر الأوّل، قبل البحث عن وظائف المرجع والتأثير وغيرها من الوظائف التي تضطلع بها الخطابات اللغويّة.

وقد فرّعت الأستاذة زهرة كمّون هذا المبحث على أربعة مجالات هي: المعجم، والتركيب، والصورة الشعريّة، والإيقاع. ففي مجال المعجم تلاحظ الباحثة أنّ الروائيّة الجزائريّة آثرت في الاستعمال معجما هو أقرب إلى معاجم اللغة الشعريّة، ألا وهو معجم الوجدان والمشاعر، وأحصت الباحثة في هذا السياق، وتأكيدا لملاحظاتها كلمات من مثل: الحبّ، والشوق والعشق والحزن، والموت في الروايتين لتؤكّد بعده أنّ الروائيّة وهي تكرّر الكلمة الواحدة العديد من المرّات في الصفحة الواحدة، لم يكن همّها همّ الروائيّ الذي يحكي حكاية فيكون اهتمامها باللغة وبالمعجم تحديدا إلاّ بمقدار ما يمكّنها هذا المعجم من حكي حكايتها، بل كان همّها موجّها نحو اللغة ذاتها تنتقي ألفاظا بعينها وتكرّرها العديد من المرّات لكي تشدّ الانتباه (ص ٦٥)، إنّ أحلام . والعبارة للباحثة . ترسم لنا صورة الواقع بلغة مغرقة في الوجدانيات، ونحن بهذا الكلام لا نروم أن نثبت أنّ لغة الشعر هي لغة الوجدان في حين أنّ لغة الرواية هي لغة المرجع فتكتسب بذلك لغة الرواية شعريتها من تلبّسها بالطابع الوجداني، بل إنّنا نريد أن نلاحظ أنّ إغراق لغة الروائيّة في حقل الوجدان يقرّب لغة الرواية من لغة الشعر، ذلك أنّ الوظيفتين التأثيريّة والانفعالية مرتبطتان بالشعر أكثر من ارتباطهما بالرواية، ولغة الوجدان هي لغة التأثير والانفعال بامتياز (ص ٦٧).



إلى جانب المعجم تناولت الباحثة مسألة التركيب من اجل تبيّن ضروب الخرق التي طرأت على بناء الجملة وعلى بناء المقطع، واستجلاء لمواطن الانحراف والعدول المولّدين لشعريّة الخطاب. وقد لاحظت في دراستها لبنية الجملة ظاهرة التقديم والتأخير متفشّية في مجمل فصول الروايتين، ومن خلال جدول إحصائيّ لظاهرة التقديم والتأخير في فصلين مختارين من الروايتين المدروستين، بيّنت الباحثة ارتفاع نسبة تواتر الظاهرة، مما يجعل منها عملا قصديا وواعيا من قبل الكاتبة، كما تلاحظ الباحثة تضاؤل الوظيفة الإخباريّة في أغلب حالات التي وقع فيها انزياح تركيبيّ قائم على التقديم والتأخير، وفي المقابل تهيمن الوظيفة التأثيريّة، وبذلك تقول الباحثة: يكتسب الكلام أبعادا شعريّة ما دامت الوظيفة التأثيريّة مرتبطة بالشعر أكثر من ارتباطها ببقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى (ص ٨٦). الوظيفة التأثيريّة للظاهرة لا تنفي الوظيفة الشعريّة، بل تعاضدها وتقوّيها، وكثيرا ما تغيب الوظيفة التأثيريّة لتترك المجال رحبا للوظيفة الجماليّة، فالتقديم والتأخير يولّدان إيقاعا تطرب له النفس ويحقّقان شعريّة الكلام مادام الإيقاع هو جوهر الشعر. هذا بالإضافة إلى أنّ ظاهرة التقديم والتأخير التي تطرأ على بناء الجملة تخلق توترا لدى المتقبّل، والتوتّر يحقّق جماليّة الكلام (ص ٨٧).

أمّا في مستوى تركيب المقطع فتلاحظ الباحثة تواتر ظاهرة التداعي في العلاقات بين الجمل، وهي ظاهرة خاصة بالشعر من جهة غياب الروابط المنطقيّة والسببيّة الموجّهة للغة السرد، حيث تسلك الكاتبة أحلام مستغانمي كلا المسلكين، فهي تتبع منطق السرد فتتالي الجمل تتاليا منطقيّا سببيّا، ولكنّها كثيرا ما تعدل عن منطق السرد وتحتكم لمبدأ الشعر فنلاحظ الانقطاع بين الجمل وانعدام الترابط المنطقيّ السببي بين أكثر الجمل فيغدو المقطع مفككا كما الشعر (ص ٨٣).

وإذا كانت الصورة الشعريّة هي مكمن شعريّة الشعر وأحد اسراره الخالدة، فإنّ البحث عن حضوره ضمن روايتي مستغانمي وتبيّن مداه كفيل بتأكيد شعريّة لغتها، وهو ما قامت به الباحثة ضمن عمل إحصائيّ للفصلين من الروايتين لتؤكد بعده عن الكثافة الشديدة للصور الشعريّة في لغة مستغانمي مجازا وتشبيها واستعارة، ولم تغب هذه الظاهرة إلاّ في الصفحات التي تهيمن فيها الحكاية السيّاسيّة والواقع الجزائري، حيث تؤكّد الباحثة في خاتمة الفصل أنّ لغة مستغانمي هي لغة مشحونة بالصور المجازيّة المثقلة بالإيحاء متلبّسة بالغموض تهيمن فيها الوظيفة الجماليّة والانفعاليّة، وتتراجع فيها الوظيفة المرجعيّة، وكلّ هذه السمات هي سمات اللغة الشعريّة، وهي السمات التي صيّرتها لغة شعريّة ونأت بها عن لغة السرد الروائيّ الذي يتّسم بالوضوح والتصريح (ص ١٢٨).



واستكمالا لأضلاع المربّع الشعريّ في روايات مستغانمي (معجم، تركيب، صورة، إيقاع) تتناول الباحثة ظواهر تعدّها من خصائص الشعر من جهة ما توفره فيه من إيقاع هو أحد أهمّ معاقل الشعر وأكثرها ظهورا وامتيازا، ألا وهي ظواهر التكرار في المفردات، والصيغ الصرفيّة والتراكيب الجزئيّة، والتوازي التركيبي القائم على التناظر التركيبي بين الجمل، والشكل الطباعي القائم على التوزيع الطباعي على بياض الصفحة. وعلى هذا النحو . تستنتج الباحثة . مثّل الإيقاع الذي حضر في روايتي أحلام مستغانمي بأشكال

وأنساط مختلفة مظهرا من مظاهر شعريّة الروايتين، ذلك أنّ الإيقاع بما هو خصيصة من أهمّ خصائص الشعر حضر في روايتي مستغانمي حضورا مكثّفا فأكسب كلتا الروايتين أبعاد شعريّة ووسّع مجال الشعر فيهما (ص ١٥٢).

في الباب الثاني تقصر الباحثة عملها على تفحّص درجة الشعريّة في بعض مقوّمات النصّ الروائيّ، كالشخصيات والزمان والمكان، والحكاية. حيث تذهب في فاتحة هذا الباب إلى تأكيد ما ذهب إليه جون إيف تادييه من أنّ الرواية الشعريّة لا تتخذ صفتها تلك إلاّ من أوضاع مخصوصة تكون عليها مقوّماتها السرديّة.

انطلاقا من هذه الفرضيّة تفحص الباحثة عنصر الحكاية في الروايتين المدروستين لتخلص إلى أنّ غلبة موضوع الحبّ والموت والشعر وتواترهما في الحكايات المدوّنة الروائيّة المدروسة من شأنه إعطاء سمة شعريّة لا سيما إذا كانت هذه المواضيع من المواضيع الأثيرة عند الشعراء، كما أنّ طبيعة سرد هذه الحكايات في الروايتين بما وضعته الكاتبة فيها من غرابة تخرق العقد التخييلي الروائيّ مع القارئ، ومن خلط شفيف بين الوهم والواقع قد ساهم بدوره في إكساب الأثر أبعادا جماليّة هي أقرب إلى الشعريّة.

تتناول الباحثة أيضا ظاهرة متعلّقة بنسق السرد، والمراوحة الدائمة في النصوص السرديّة بين السرد والوصف، حيث تلاحظ حضور ما تسميه بالأنا الغنائيّ، حيث نلاحظ . والعبارة للباحثة . أنّ السارد أثناء سرده حكايته كثيرا ما يوقف عمليّة السرد ويفسح المجال لظهور الأنا الغنائي الذي تقطع تدخّلاته مسار الحكاية لينشئ وقفات غنائيّة تفسح المجال أمام الذات للبوح العاطفيّ والتعبير الانفعاليّ (ص ١٩٦) وهو ما من شأنه أيضا أن يهب إيقاع السرد سمات شعريّة.

أمّا في مستوى تناولها للشخصيات فتلاحظ الباحثة أنّ الروائي الشاعر يحجم عن وصف بطله، فهو لا يريد أن يرسم شخصيّة معيّنة محدّدة يوهم بوجودها في الواقع بل يرسم صورة تفتقر إلى التحديد والتعيين فلا يعنيه أن توجد في الواقع أو أن لا توجد بل المهمّ أن تحمل هذه الصورة هواجسه ورؤاه فتكون رمزا من الرموز (ص ٢١٤). وهي السمات التي تلاحظها الباحثة في أغلب شخصيات مستغانمي في ذاكرة الجسد وفوضى الحواس، لا سيما الأبطال، حيث تتحقّق شعريتها من جهتين: من جهة كونها شخصيات غير محدّدة الملامح، وكونها بالتالي قد نزعت عنها سماتها الواقعيّة لتغدو شخصيات رموز، ومن جهة امتلاك جلّها لرؤية شعريّة وفلسفيّة في الحياة تنحو منحى شعريّا.

في مستوى دراستها للأطر الزمانيّة والمكانيّة في روايتي مستغانمي تلاحظ الباحثة أيضا الشبه بين الأطر الروائيّة التي تتحرّك فيها وخلالها شخصيات الروايتين وبين نوعيّة حضور شبيهاتها في النصوص الشعريّة من جهة كونها مشحونة بقدر كبير من الذاتيّة في الأمكنة، وبانعدام التسلسل الزمني بين الأحداث في الأزمنة، حيث تتحدّد شعريّة المكان والزمان في روايتي ذاكرة الجسد وفوضى الحواس بتراجع الوظيفة المرجعيّة وبروز الوظيفة الانفعاليّة وتحفيز الوظيفة الجماليّة الشعريّة في وصف المكان وتحديده، وفي ظاهرة التفتّت والخرق والغموض التي وسمت عنصر الزمان في الروايتين (ص ٢٥١).

وعلى هذا الأساس يكون حضور الشعريّ في أعمال أحلام مستغانمي الروائيّة في لغتها وفي مقوّمات سردها، حيث تضافر الجانبان لتحقيق ظاهرة طريفة وغير معهودة في الأدب الروائي العربي، كان سببا رئيسيّا وراء النجاح الجماهيريّ الباهر وغير المسبوق الذي حققته مستغانمي في مجمل أعمالها الروائيّة لا سيما عملها الأوّل ذاكرة الجسد. وقد لاحظت الباحثة بداية تناقص شحنة الشعريّة مقارنة بين الروايتين المدروستين بعد الرواية الأولى، وعزت ذلك إلى أنّ العمل الأوّل كان أقرب عهدا إلى عوالم مستغانمي الشاعرة، وقد وضعت روايتها بعد ديوانين منشورين من الشعر، ثمّ مع تتالي الأعمال الروائيّة بدأت شحنة الشعر تتناقص في الأعمال الموالية تاركة للسرد المرجعيّ النصيب الأوفر. مما يعني أنّ قصورا في لغة أحلام مستغانمي الروائيّة أرغمها على وضع كتابة أقرب إلى الشعر فلمّا استقامت لها لغة السرد بدأت تهجر لغة الشعر، وإن بدرجة قليلة. وهو قصور رائع مكّن المكتبة الروائيّة العربيّة من نوعيّة خاصة وغير مسبوقة في الفنّ الروائيّ، شهد له الشعراء والنقاد والجمهور بالنجاح والتوفيق.

خاتمة البحث وآفاقه

تختم الأستاذة زهرة كمّون بحثها بحوصلة عامة لمجمل استنتاجاتها في البابين الذين وزعت عليهما عملها، بالتساؤل عن سرّ وجود الشعريّ في الروائيّ السرديّ، أهو أزمة في الرواية وقصور؟ أم هو بحث عن آفاق غير مرتادة وتجديد ونفور مما هو قائم مكرّر ومبذول؟ ولا شكّ أنّ أسئلة كهذه تفتح آفاقا للبحث على الأستاذة كمّون أن تنظر في آفاق الإجابة عنها في النصوص الروائيّة العربيّة قبل كلّ شيء، لأنّ الحديث عن أزمة في الرواية العربيّة (وإن أمكن الحديث عنه في مستوى المنجز الفردي لكلّ روائيّ على حدة كما فعلنا منذ حين ونحن نتحدّث عن أزمة في لغة مستغانمي السرديّة) غير مطروح، وإن كان قد طرح منذ عقود في الرواية الغربيّة الأوروبية، كما أنّ البحث عن إجاباته العميقة تحتاج إلى أدوات في البحث عن وجوه التآلف بين الشعريّ والسرديّ لا تقف عند البحث في وجوه الشبه الممكنة بين خصائص الشعر وخصائص السرد كقطاعين مستقلين من قطاعات الكتابة الإبداعيّة، بل تتجاوز ذلك إلى البحث عن مصادر خفيّة وخاصة للشعر وللشعريّة في النصوص الروائيّة، والتساؤل عن مدى إخلاص الرواية للشعر أو للسرد كسمات وقواعد معلومة يسهل العثور عليها أو على أشباهها في هذا النصّ أو ذاك.

*كاتب من تونس

١- زهرة كمّون: الشعريّ في روايات أحلام مستغانمي . دار صامد للنشر والتوزيع / سلسلة بحوث أكاديميّة / صفاقس، تونس /مارس ٢٠٠٧.

٢- للتوسّع ينظر: مفاهيم الشعريّة لحسن ناظم . المركز الثقافي العربي . بيروت الدار البيضاء، ١٩٩٤.

إضاءة



د. راشد عيسى *

إذا كان الجمال والحق والخير والعدالة وسائر قيم المثالية والفضيلة تلخص مفهوم الحرية بمعناها الكوني الواسع، فإن الحب وحده يعادل الحرية، فهو سلطان القيم الإنسانية على الإطلاق، ذلك أنه صانع الحياة، وهو المدير السري لآفاق الحلم الأول والأخير، حلم الطمأنينة والرضا والنشوة والبهجة.

أمام الحب ينهزم العقل ويصبح عبئاً على صاحبه لأنه رقيب سمج متطفل يبطل البراءات بمنطقيته وأحكامه الذهنية، لكن ينتصر القلب ويصبح سيد الرؤيا والذهول الجميل، لأنه نبع المشاعر ومصدر الأحاسيس العميقة اللذيذة، لذلك قال باسكال: إن للقلب أسباب لا يفهمها العقل.

وبسبب الحب المطلق تخلدت أسطورة قيس وليلى:

تعلّقتُ ليلى وهي ذات تمائم
ولم يبدُ للأتراب من ثديها حجمُ
صغيرين نرعى البهْم يا ليت أننا
إلى اليوم لم نكبر ولم تكبر البهمُ

فما الذي دعا قيساً لأنْ يتمنى بقاءه طفلاً، ويتمنى ألا تكبر الأغنام؟ إنه الحب، جنون الحب الذي يلغي عقلانية المنطق ويقفز على كل أسوار العقل وسيادته.

سلطة الحب وحدها قادرة على إلغاء كل ما هو نفعيّ ومـاديّ لصالح بهجة القلب، وإيمانه بالمحبوب وسيلة وهدف للحياة نفسها، وإلا ما الذي جعل أحد حكام بريطانيا يتنازل عن الحكم عندما خيّروه إما أن يترك حبيبته فيتسلم الحكم أو يترك الحكم ويلتحق بالحبيبة، فاختار الحبيبة ضاربا عرض الحائط بأعظم منصب سياسي وجاه اجتماعي كبير. إنه حكم القلب، حكم الحب الذي ما بعده حكم ولا قرار، حكم الحياة الحقيقية المنشودة.

عندما تحب المرأة فإنها ترى في الحبيب بطلاً وزوجاً وحلماً، تراه كل شيء في حياتها، وعندما يحب الرجل ينقلب طفلاً، ويغدو قلبه حديقة أطفال وشواطئ وغابا وواحات، يؤجل عقله ويرميه في أقرب سلة مهملات، وربما يفقد كثيرا من احتياجاته الاجتماعية مقابل العيش في حلم الحبيبة.

الحب كالشعر لا يقدر أحد على تعريفه سوى أنه نوع من الجنون الجميل والحلم، البحث في أسبابه لا يجدي، لأن أسبابه لا تخضع لمنطق أو علم أو عقل، إنما الذي يجدي هو تأمّل حالة الحب وما يحدث فيها من نشوات وصبوات وحياة نفسية وبراءات وغبطة.

الحديث عن الحب شيء، والعيش فيه شيء آخر، لذلك طوبى للعشاق وكرمى للعشق، لأن كل أمور الدنيا ومشاغلها تفنى، وتخلد ذكرى الحب وتبقى أخبار العشاق.

لعل أول محاولة لفلسفة الحب في التراث الأدبي العربي كانت لابن حزم الأندلسي في كتابه (طوق الحمامة) الذي مازال مصدراً رئيساً لمن يريد أن يتعمق في استشراف معنى الحب وضرورته وأحواله.

وأتصور أنّ أية قصيدة حب صادقة، عاطفةً ولغةً وخيالاً، تغني عن عشرات الكتب في فلسفة الحب، لأن الحب شعور وحركة نفسانية موغلة في الحرارة والشجن والمسرات، والحب لذة مطلقة لا يمكن أن يحقق العقل مثلها في هذا المجال، والإنسان بالفطرة منتصر على مبدأ اللذة والانتعاش الروحي مهما كان عقله واعيا ومدركاته واسعة. فالوجدان اسم جامع للنفس والروح والضمير والفؤاد، لذلك هو أقوى من سيادة العقل وأحكامه.

أغنية:

لأنيَ أنت
وأنت أنا
تعالَي نساهي بنا جرحَنا
فأنت جوابٌ
لكل سؤالٍ يعاتب عمري
على ما جنى
فلولاك
ما أورقَتْ
قشة
ولا أزهرتْ شوكةٌ سوسنا
أحبك أنت على كل دينٍ
فلا تَخذلَي عاشقاً
مؤمنا
فإنْ خانك الوقتُ والأقربون
وهدّم حلمَك ما قد بنى
ستدرين أنيَ احبكِ وحدي
لأنيَ أنت
وأنتِ أنا .... !!

---

* شاعر وأكاديمي أردني
Mana1951@yahoo.com

ما لا يمكن أن تقوله إلا الرواية
قراءة في «مسألة وقت» للروائي المصري منتصر القفاش

د. حسن المودن *

«كأن الحكاية تفطم يحيى قبل أن تغمره بكل قوتها» (مسألة وقت، ص٣٥).

منتصر القفاش قاص وروائي، صدرت له ثلاث مجموعات قصصية هي «نسيج الأسماء» (١٩٨٩) و«السرائر» (١٩٩٢) و«شخص غير مقصود» (١٩٩٩)، وثلاث روايات هي: «تصريح بالغياب» (١٩٩٦) و«أن ترى الآن» (٢٠٠٢)، و«مسألة وقت» (٢٠٠٨). وتعتبر نصوصه من الأعمال الأساس في حركة التجريب التي يعرفها الأدب السردي، في مصر خاصة، وفي العالم العربي عامة. ونقترح في هذه المحاولة مقاربة رواية مسألة وقت، مركزين على بعض عناصر الجدّة في الكتابة الروائية عند منتصر القفاش.


منتصر القفاش

يبدو أن اللافت للنظر في نصوص الكاتب الروائية كما القصصية أنها تأتي قصيرة، لا تميل إلى الثرثرة وكثرة الكلام، تشغل بالكيف لا بالكمّ، وتنقل اشتغالها من المستوى الكمّي إلى المستوى النوعي، موظفة شعرية الإيجاز والتكثيف، مركّزة اشتغالها على الدّال، إلى حدّ يجعلها أشبه بالأحلام والألغاز بآلياتها في التكثيف والتحويل والترميز، وبقدرتها على انتهاك الحدود بين الواقع والمتخيّل، واستنطاق الغريب والمجهول واللامتوقع.

ولم تعد الكتابة مجرد مرآة تعكس الواقع الاجتماعي، تنسخه وتسجله، كما كان الأمر في النصوص السردية التقليدية. صحيح أنها كتابة تنطلق من الواقع اليومي المعيش، إلا أنها سرعان ما تحلق عاليا نحو فضاءات الخيال والرمز والغرابة واللامعقول. فالتفاصيل اليومية مادتها الأساس، لكنها لا تكتفي بالنسخ والتسجيل، وإنما تقوم بالنبش في أماكن ومسالك أخرى لاقتناص ذلك الغريب في واقعنا ووجودنا، ومساءلة قدرنا الكوني واشتغالنا الذهني والاجتماعي.

وكما لاحظ بعض النقاد، فبالنسبة إلى منتصر القفاش، تستمدّ الرواية قيمتها من قدرتها على بناء رؤية معمقة للأسئلة التي يواجهها الإنسان على مدار وجوده. كأنّ الرواية لا يمكن أن تكون إلا نوعا خاصّا من البحث والشك

والقلق وإعادة النظر في كثير من أمور حياتنا واعتقاداتنا ومسلماتنا، بطريقة تمزج بين التخييل السردي والتأمل الفلسفي.

١. مسألة وقت: ملخص الحكاية

تدور الحكاية حول حدث مركزي: زيارة رنا المفاجئة ليحيى، وتحاول من خلال التركيز على هذا الحدث أن تجيب عن سؤالين مركزيين: متى وقعت الزيارة؟ ولماذا زارت رنا يحيى بالذات؟

كان يوم زيارتها أول إجازة يحصل عليها يحيى من عمله الجديد، وكان كل ما أراده في هذا اليوم هو أن ينام براحته، فهو لم يستيقظ إلا في الساعة العاشرة تقريبا، وظل يتقلب في سريره طويلا محاولا العودة للنوم.

فاجأته رنا بزيارتها، كما فاجأته بجرأتها وسرعتها، فقد كانت على عجلة من أمرها، دعاها إلى الدخول، ولم تتوجه كما توقع إلى صالة الضيوف، بل اقتحمت غرفته، ولم تكن راغبة في الكلام الكثير، كأنما جاءت لتقضي حاجة ضرورية وبسرعة من لا يملك وقتا كثيرا، وأمامه مهام أخرى.

كانت معه الساعة الواحدة، وغادرت بيته بعد نصف ساعة تقريبا، تاركة بلوزتها البيضاء المقطوعة من الظهر، بعد أن عرض عليها ارتداء أحد قمصانه. واستغرب يحيى كيف قبلت عرضه دون أن تنشغل بما يمكن أن يطرحه الأهل من أسئلة، لم تكن خائفة أو قلقة من أيّ شيء. قبل مغادرتها أعطته رقم تلفونها ورقم صديقتها ناهد، وفي خروجها الهادئ كانت تبدو كأنها من أهل الدار.

بعد مغادرتها، رأى يحيى زيارتها المفاجئة قد أتت في الوقت المناسب. فمنذ انقطاع علاقته مع زميلته في العمل السابق والجفاف يضرب أيامه، ومع استغراقه في العمل الجديد وجد نفسه مربوطا في عجلة كبيرة لا تكفّ عن الدوران.

ولهذا قرر يحيى أن يتصل برنا في اليوم نفسه ليلا ليقترح عليها مقابلته في الغد. وكانت المفاجأة أن عرف بغرقها، وكانت المفاجأة الأكبر لمّا سأل عن وقت غرقها، فقيل له حوالي الساعة العاشرة صباحاً. وأعاد الاتصال مرة أخرى، وكان التأكيد على أن رنا توفيت الساعة العاشرة تقريبا. ومع ذلك لم

تدور الحكاية حول حدث مركزي: زيارة رنا المفاجئة ليحيى، وتحاول من خلال التركيز على هذا الحدث أن تجيب عن سؤالين مركزيين

يتأكد من وقت موتها إلا بعد ما ذهب للعزاء، فعرف أنها غرقت الساعة العاشرة صباحا قبل المجيء إليه، وأنهم عثروا على جثتها عند قاع النيل بعد خمس ساعات من غرق المعدية، ولا أحد يعرف سبب تأخرهم في العثور عليها: «هل لكثرة من تمّ انتشالهم من الأحياء والجثث أم لتأخر الغواصين في الوصول إلى موقع الحادث أم لأنها لم تعد إلى مكانها عند القاع إلا بعد مرور هذا الوقت؟»(ص ١٠).

سؤالان حيّرا يحيى: أتكون رنا زارته فعلا بعد الموت أو أثناء بحثهم عن جثتها؟ ولماذا زارته هو بالذات؟

لو ظلّ موضوع رنا قاصرا عليه لحاول إقناع نفسه بوجود خطأ في التوقيت، لكن ظهور ناهد في حياته بعد يومين من الزيارة أكّد صحة كل شيء، فهي أيضا تعرف أن رنا زارت يحيى بعد موتها، وتملك دليلا على ذلك: ورقة طلبيات كانت بقميص يحيى الذي أعطاه لرنا.

ومع ذلك، وإن كانت ناهد تعرف ما يعرف يحيى عن توقيت الزيارة، فهي لم تساعده كثيرا في الإجابة عن السؤال الثاني: لماذا زارته هو بالذات؟، «وقد لا يجد إجابة بقية عمره» (ص ٢١).

ما يجمع بين يحيى وناهد أن الاثنين «اقتنعا بأن زيارتها . زيارة رنا . تحققت لوجود فاصل زمني بين غرقها والعثور على جثتها» (ص ٤٣)، وهما يملكان من الحجج المادية (بلوزتها البيضاء عند يحيى، ورقة طلبيات عند ناهد كانت في قميص يحيى الذي ارتدته رنا بدل بلوزتها المقطوعة..) ما يؤكد أن رنا زارت يحيى في الوقت الفاصل بين غرقها واكتشافها جثتها، والمسألة كلها

هي مسألة وقت. ولكن، وماذا بعد؟ ماذا تؤكد هذه الحجج؟ وماذا قد يعني أن يقول يحيى للناس إن «بيته صار معبرا للموتى في رحلتهم إلى النهاية» (ص ٣٨)؟

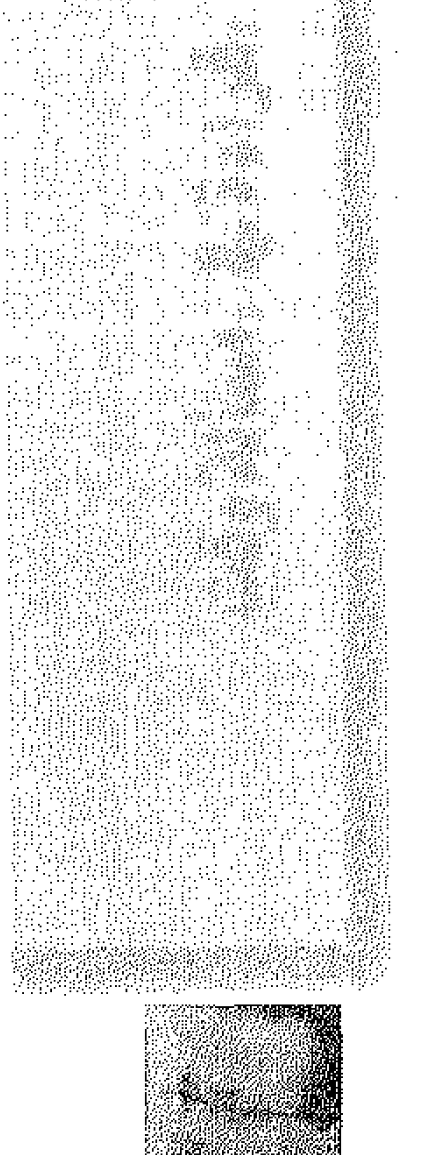
ومع ذلك، فالاثنان معا، يحيى وناهد، كانا مقتنعين بأن الحكاية فيها لغز، وأن هناك أجزاء أخرى ستظهر. وحاولا معا، أو كل واحد من جهته، البحث عن الأجزاء الضائعة من الحكاية، وملء الفراغات والبياضات، وإيجاد أجوبة مقنعة للأسئلة المطروحة، لكن دون جدوى.

ولم يعد يحيى يردّ على مكالمات ناهد، إلى أن فاجأته بزيارتها، لائمة إياه على الغياب والنسيان، مقتحمة غرفته، متمددة على سريره، كأنما اللحظات التي قضاها مع رنا تتكرر مرة أخرى، أو كأنما رنا تحضر مرة أخرى من خلال صديقتها ناهد..

ما أن استيقظ يحيى حتى رأى المعدية على حائط غرفته. نزل من السرير ووقف وسط الغرفة ليتأكد من أنه لا يحلم. مستحيل أن يكون في حلم إلا إذا كان من الأحلام التي ترى نفسك فيها وأنت تحاول أن تستيقظ وتتخلص مما تحلم به. فهو رأى المعدية بكل الأوصاف التي قالتها ناهد. ودقق النظر في وجوه الركاب ولم يلمح رنا بين الركاب. وماذا يعني أنها ليست موجودة؟ ولماذا جاءت المعدية إلى غرفته؟ ربما كانت ساعدته رؤيتها على تذكر شيء نسيه في هذه الحكاية. مثل ماذا؟ أن تكون رنا اختارته ليفعل شيئا لم تستطع فعله. وهل عدم رؤيته لها بين ركاب المعدية حلم من أحلامها؟ أحلمت بألا تكون من بين من غرقوا؟

قرر أن يركب رقم التلفون الذي قالته رنا والذي عرف أنه تليفون شقة ناهد القديمة. أتاه صوت رجل، وعرف منه أن آخرين سبقوه إلى السؤال عن رنا، وأنه لا يملك أية معلومات، ونصحه بأن يتعامل مع الأمر مثل امور تنتهي دون أن ننتبه. لكن يحيى اعتبر كلامه أشبه بمن يعطيك حكمة تتلهى بها حتى تستقر على قرار. لو كان سمعها في البداية ربما ساعدته، أما الآن فيجدها نصف الحقيقة.

منذ بداية هذه الحكاية لم ير أحدا يبكي على رنا أو بسببها. فهو دخل الحكاية بعدما انتهى فاصل البكاء،



ومسحت الوجوه دموعها. والرجل على الهاتف نفى أنه كان يبكي، وتساءل متى تنتهي مكالمات أناس يظنون أنه يملك معلومات، مع أنه هو الآخر يجمع تفاصيل الحكاية من كلامهم. انطلق الرجل في حديثه بينما يحيى يكرر «الو»، «كان الصوت واضحا ولم تفته كلمة، لكن الصوت صار صوت رنا، ثم تناوب الصوتان تدريجيا على صدى الصوت، وواصل يحيى إنصاته إلى ما يحكيه الرجل أو تحكيه رنا إلى أن سمع صوتا يسأله، ولم يعرف يحيى من سأله هل الرجل أم رنا أم أمه تسأله: «أنت إجازة النهارده؟» أجابهم كلهم بالكلمة نفسها، فتلاشت أصواتهم جميعا.

١ . هل يمكن أن توجد الذات خارج الزمن؟

تتناول الرواية الفارق الزمني بين لحظتين: لحظة الغرق ولحظة اكتشاف الجثة، بشكل يخلخل تصوراتنا للزمن والحياة والوجود كما نقولها ونكتبها: زارت رنا يحيى في الساعة الواحدة زوالا، هذا ما يعرفه يحيى، ويملك من الحجج ما يثبت ذلك، لكن الآخرين يقولون إن رنا قد غرقت المعدية التي نقلتها في الساعة العاشرة صباحا، وهو ما يعني، حسب تصوراتهم الإنسانية الطبيعية، أنه لم يكن ممكنا أن تزور رنا يحيى بعد غرقها وموتها. والشيء المحيِّر هو أن جثة رنا بالذات لم يتمّ اكتشافها إلا بعد مرور خمس ساعات، والسؤال الأساس هو: لماذا لم تكتشف جثتها باكرا؟ ماذا كانت تفعل رنا ما بين العاشرة صباحا(وقت غرق المعدية) والثالثة زوالا(وقت اكتشاف الجثة)؟ أتكون فعلا قد زارت يحيى في الساعة الواحدة زوالا؟ أمن الممكن أن تسافر رنا الزمن، وأن تحيى وتوجد، قبل أن تكتشف جثتها؟

في كل الأحوال يتعلق الأمر بمسألة وقت.

بالنظر إلى طبيعة عقولنا وعقائدنا وادراكاتنا، ما يمكن أن يقال ويكتب هو أن رنا من الممكن أن تكون قد زارت يحيى قبل غرقها وموتها، وما لا يمكن أن يقال ولا أن يكتب هو أن رنا يمكن أن تزور يحيى بعد غرقها وموتها. ويعني هذا أن المنطق الذي يحكمنا يعرف شيئين لا ثالث لهما: وجود رنا في زمن ما قبل غرقها ممكن/ وجود رنا في زمن ما بعد غرقها غير ممكن.

لكن ماذا تعني هذه الـ«غير ممكن»؟

هي جملة نفي، والنفي ينطلق من احتمالين لا ثالث لهما: رنا موجودة في هذا الزمن السابق على الغرق/ رنا غير موجودة في الزمن اللاحق للغرق. والسؤال هو: ما معنى السابق واللاحق؟ ألا يمكن لرنا أن توجد خارج الزمان كما نفهمه ونتصوره؟ أليس من الممكن أن يكون هناك زمن آخر خارج الزمن كما ندركه؟ ماذا عن فارق التوقيت هذا بين لحظة الغرق ولحظة اكتشاف الجثة؟ ماذا لو كانت رنا فعلا قد سافرت في الزمن من أجل أن تحقق رغبتها الأخيرة قبل أن تكتشف جثتها؟ ألا تدعو هذه الأسئلة إلى إعادة النظر في مفاهيمنا للزمن والوجود، للحياة والموت؟

يحيى وناهد مقتنعان بأن رنا زارت يحيى بين لحظة الغرق ولحظة اكتشاف جثتها. وعقولنا التي يحكمها منطق الزمن الإنساني لا يمكن أن تصدق ذلك، لكن العقل الرياضي يمكن أن يصدق ذلك، ويحيى متخصص في الرياضيات، والمنطق الرياضي يقول انه من الممكن أن نسافر داخل الزمن كما نسافر في المكان والفضاء.

مسألة الزمن مسألة جوهرية في رواية مسألة وقت، وانطلاقا من العنوان يتضح أن الزمن هو «بطل» الرواية. والغريب أنه بعد أن ننتهي من قراءة الرواية تأخذنا الحيرة بعيدا: هل تصوراتنا للزمن منطقية وحقيقية ومعقولة كما نتصور أم أنها تصورات فيها من الوهم والخيال أكثر مما نتصور؟ ألا تفتح الرواية أعيننا على إدراك موسع ومعمق للزمن أكثر واقعية مما قد لا نتصور؟

تتناول الرواية الفارق الزمني بين لحظتين: لحظة الغرق ولحظة اكتشاف الجثة، بشكل يخلخل تصوراتنا للزمن والحياة والوجود

مع رواية منتصر القفاش، لم تعد الرواية تصور الزمن التاريخي المتسلسل من الماضي إلى المستقبل مرورا بالحاضر، بل هي تعمل جاهدة من أجل أن تصور هذا الذي نسميه: خارج ـ الزمن، وأن تقنعنا بأن الوجود ممكن في زمن آخر يقع خارج الزمن كما نعرفه ونحدده.

والرواية، بهذا العمل، تسمح برفع الحواجز والحدود التي تحكم الزمن كما يتصوره الإنسان، وتسمح بتصوير زمن هو مقصي وغائب عن تصوراتنا ومفاهيمنا. فهي تكتب حكاية زمن آخر غير الزمن الذي تجري فيه عادة الأحداث والوقائع، كأنما الرواية المعاصرة، كما لاحظ بيير ووليت (Poétique de la posthistoire،٢٠٠٨)، تسير عكس التاريخ، أي عكس مجرى الأشياء، لأن هناك زمنا آخر لا بد من إعادة بنائه بالرغم عن عجز العقل عن تصوره وإدراكه، انه الزمن الذي نلجأ إليه من أجل الهروب من الضرورة أوالحتمية التي تحكم الزمن التاريخي.

وكما لاحظت مي التلمساني (في دراستها: الكتابة على هامش التاريخ، مصر الغياب)، فالزمن الذي تتحدث عنه الرواية هو أشبه بالزمن النفسي الذي تكون بنيته بنية العماء التي تستدعي الفوضى وتتحالف ضد الثبات وضد الزمن التاريخي المحسوب.

والواقع أنه في مسألة وقت يتعلق الأمر برؤية جديدة للزمن والوجود هي في الوقت نفسه واقعية وحلمية واستيهامية، تجمع بين ما نعتبره منطقيا ومعقولا وبين ما ننفيه باعتباره غير منطقي وينتمي إلى مجال اللامعقول.

وهكذا يبدو العالم الذي تصوره الرواية كأنه فوق واقعي يتركب من صور تنتمي إلى سجل الغرابة والفانطاستيك، وتتقدم الرؤية التي تنسجها الرواية فانطاسمغورية للزمن والوجود والحياة. فمن الصعب في رواية منتصر القفاش أن نعرف هل يتعلق الأمر بحكاية «واقعية» «حقيقية» أم أنها مجرد حلم أو استيهام، أيتعلق الأمر بواقعة حدثت فعلا في الزمن والمكان أم أن الأمر كله مجرد تهيؤات وتخيلات؟

تفتتح الرواية بزيارة رنا، وهي زيارة جاءت في سياق ملتبس، إذ كان يحيى

في يوم إجازة (أيعني ذلك أنه خارج الزمن الاجتماعي والتاريخي؟)، وظل ذلك الصباح بين النوم واليقظة، أي بين الحلم والواقع، ولا يمكن أن نحسم هل تحققت الزيارة فعلا في وقت اليقظة أم في وقت النوم. ونحن من جهة أمام زيارة استثنائية لا يمكن أن تتحقق إلا في الأحلام، لأن الحلم، وبالتالي اللاوعي، هو لا زمني كما تقول نظرية فرويد لا يعرف الزمن، ولا يعترف بوجوده، وفي الأحلام فقط يمكن للموتى أن يعودوا، وأن يسافروا في الزمن، وأن يحيوا من جديد، وأن يحققوا رغباتهم التي لم يتمكنوا من تحقيقها، وأن يوصلوا رسالة نسوا إبلاغها. ولكن من جهة أخرى هناك من الحجج المادية (بلوزة رنا، القميص، الورقة، ناهد) ما يؤكد أن رنا قد زارت يحيى فعلا في وقت ننفيه من كلامنا وحكينا: بين لحظة الغرق ولحظة اكتشاف الجثة. وقد انتهت الرواية بالالتباس نفسه، فقد كان يحيى في يوم إجازة (مرة أخرى خارج الزمن الاجتماعي والتاريخي؟)، وأجرى مكالمة على الرقم الذي قالته رنا، ومن خلال الصوت الرجولي الذي ردّ عليه، كان يحيى يسمع صوت رنا، أتكون رنا عادت من موتها مرة أخرى؟ أتكون قد سافرت في الزمن مرة ثانية؟

في كل الأحوال، تعود قيمة مسألة وقت إلى أنها تحاول أن تخلخل هذا المنطق الذي يحكم تصوراتنا وإدراكاتنا، وهو منطق ثنائي يتألف من الثبوت والنفي: يمكن/لايمكن، ولا يعترف بوجود احتمال ثالث. ومهمة الكتابة التخييلية أن تقول وتكتب هذا الاحتمال الثالث المنفي والمقصي: لأن هناك شيئاً آخر بين الممكن وغير الممكن، بين الوجود واللاوجود، وما يؤكد ذلك أن رنا قد زارت يحيى بعد غرقها وموتها، ويملك يحيى من الحجج المادية ما يثبت ذلك، مع أن الآخرين يعتقدون استحالة وجود رنا بعد غرقها وموتها.

رنا موجودة وغير موجودة في الوقت نفسه، ومسألة الوجود نسبية، ففي نهاية الرواية نجده يسمع صوتها، وهو ما يعني أنها موجودة، مع أن الجميع قد سلّم بأنها ميتة. وقبل ذلك، ففي بداية الحكاية كان يحيى قد جرّب اللعب بمسألة الوجود. فقد كان يحكي



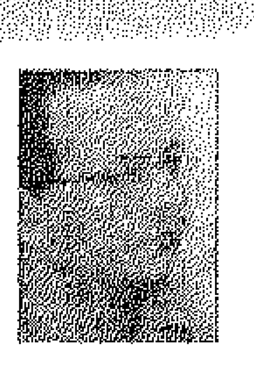
هل يمكن أن توجد الذات فعلا خارج الزمن، على الأقل كما نتصوره وندركه؟ أهذا هو السؤال الذي تريد الرواية أن تطرحه؟

لأحد أصدقائه - أحمد - في بداية الأمر عن علاقته برنا، وبعد موتها الذي لم يعلم به صديقه، استمر يحدثه عنها ويتناقشان حول علاقته بها كأنها موجودة، فقد «وجد يحيى مسار الكلام بينهما أفضل مما لو عرف أحمد بموت رنا، فهو يراها الان ليست فقط على قيد الحياة، بل يرى ما فعلته بعد موتها على أنه جزء من شخصيتها، وينتظر أن تفعل شيئا في الأيام القادمة.» (ص ٣٠).

وما أكد ليحيى أن مسألة الوجود ليست باليقين والثبات الذي نتصوره هو ظهور شخصية أخرى، صديقة رنا واسمها ناهد التي جاءت تساعد يحيى في البحث، لكنها تبقى هي الأخرى شخصية يحكمها منطق الاحتمال الثالث: هي ناهد كما أنها ليست ناهد/ هي رنا كما أنها ليست رنا. ويمكن أن نقول إن ناهد هي ناهد ورنا في الوقت نفسه. نقرأ في الصفحات الأخيرة من الرواية: «ناهد لم تكن إلا ميتة، وقد أكملت ما بدأته صديقتها» (ص ١١٥)، وهو ما يعني أن ناهد التي نعرف أنها حيّة ليست في الواقع إلا ميتة، لأن رنا هي التي تحيى من خلالها.

وليس غريبا أن تنتهي الرواية ببحث يحيى عن رقم التليفون الذي قالته رنا قبل مغادرتها، وهو تلفون شقة ناهد القديمة. ركّب الرقم، فجاءه صوت رجل، تكلما قليلا، وكان الرجل يدخن كثيرا، وفجأة غاب صوت الرجل، وصار «الصوت يصله واضحا ولم تفته كلمة، لكن الصوت صار صوت رنا» (ص ١٢٢). وسماعه صوتها دليل على أنها توجد حيث لا يدرك الآخرون أنها توجد، وبهذا المعنى فهي توجد ولا توجد في الوقت نفسه، ويمكن القول إنها توجد خارج الزمان، أو في زمن آخر لا ندركه ولا نتصوره.

هل يمكن أن توجد الذات فعلا خارج الزمن، على الأقل كما نتصوره وندركه؟ أهذا هو السؤال الذي تريد الرواية أن تطرحه؟ أليست الحكاية كلها مجرد حيلة من أجل أن يجد يحيى جوابا لسؤاله: ما معنى أن الإنسان يحيى ويوجد؟



٢ . من رواية «الحقيقة» إلى رواية الاحتمالات:

اللافت في رواية مسألة وقت شيئان أساسان: الأول أن الحكاية من البداية إلى النهاية هي لغز لا أحد استطاع الوصول إلى سرّه وحقيقته. وقعت الواقعة، فانخرطت الشخصيات المحورية (يحيى وناهد) في بحث من أجل فهم ما وقع ولماذا وقع ومتى وقع. فتحولت الرواية إلى محكي بحث عن أجزاء الحكاية وتفاصيلها ودوافعها وأهدافها...

والثاني أن رواية منتصر القفاش تختلف عن محكيات البحث التقليدية. فإذا كان الغالب هو أن تبدأ محكيات البحث بحركة انفتاح على معان واتجاهات وحلول ممكنة ومتعددة، ثم تنتهي في اتجاه أو معنى أو حلّ ممكن، وهو ما يشكّل حركة انغلاق، وإذا كان

السائد هو أن تضمر حركتا الانفتاح والانغلاق قاعدتين ضروريتين: في البداية، ينبغي إخفاء الحقيقة على طول الكتاب، وفي نهايته ينبغي أن يبلغ القارئ الحقيقة، فان أول ملاحظة يمكن تسجيلها بخصوص رواية مسألة وقت هو غياب حركة الانغلاق وهيمنة حركة الانفتاح أو لنسميها حركة الاحتمال. فاللغز الذي يحاول المحكي فكّ أسراره والوصول إلى حقيقته بقي مفتوحا على كل الاحتمالات دون أن ينغلق على حقيقة ما على أنها «الحقيقة»، وتبقى الأسئلة مطروحة دون جواب: هل ماتت رنا قبل زيارة يحيى أم بعدها؟ هل زارته فعلا أم لا؟ أمن الممكن أن تزوره بين لحظة الغرق ولحظة اكتشاف الجثة؟ هل رنا واقع أم حلم وخيال؟ لماذا زارت رنا يحيى بالذات؟ وكيف جاءت إليه بعد موتها؟ أهي جزء من الماضي أم أنها الحضور المستمر؟ ومن تكون ناهد؟ أليست ناهد هي رنا؟ أليست ناهد امتدادا لرنا؟

في رواية مسألة وقت، يجد القارئ نفسه أمام حكاية لا تملك الشخصية، كما السارد، كل أطرافها وأسرارها. فالحكاية ملغزة محيرة تبدو خارج المنطق والعقل، وتثير من الأسئلة أكثر مما تقدم من الأجوبة. ويبدو كأن الشيء الأساس في الرواية هو حركة البحث نفسها، فليس هدف الرواية كتابة حكاية لها بداية ونهاية، لأن الكتابة لا تعني في الأصل إلا هذا البحث المتواصل اللانهائي، واللذة القصوى لا تتحقق إلا مع هذه الحكاية التي لا تنتهي إلى يقين، أي مع حكاية تلعب لعبة الاحتمالات، وتراكم أسئلة عديدة تبقى من دون جواب، وتنتهي دون أن تحسم أيّ شيء، فكل شيء يبقى معلقا.

وهكذا يتضح أن الرواية لا تقول «الحقيقة» قدرما تقول الاحتمالات كلها، والمنفية المغيّبة منها بالأخص، وتكشف عن مخبوءات لا ننتبه إليها في حياتنا ووجودنا، وتدفعنا إلى القلق والشك واللايقين. والواقع أن قيمة الكتابة الأدبية، والروائية، تكمن بالذات، كما لاحظ الناقد الفرنسي المعاصر بيير بيار Pierre Bayard، في هذه اللابتّية Indécidabilité، فالأدب لا يبتّ في الأمر، ولا يحسم، ويبقي الأمر في نوع من الغموض والالتباس والتردد والحيرة، فالأمر ممكن وغير ممكن في الوقت نفسه، فلا وجود لأيّ تفسير حاسم في رواية مسألة وقت، وما يشغل محكيّ البحث لا ينحصر في البتّ والحسم، بل إن ما يشغله أكثر هو أن ينفتح على الفضاءات المعقدة والاحتمالات المتعددة، فهذا ما يجعله نقيضا لكل الخطابات السياسية والإيديولوجية وكل الخطابات الأحادية القاهرة التي تدّعي امتلاك الحقيقة.

غالبا ما تنطلق قراءاتنا لمحكيات البحث من فكرة مفادها أن إنتاج معنى يقتضي تفكيك لغز وحلّه، ومن فكرة أنّ هناك حقيقة ما في مكان ما، وأنّ بحثا ما يمكنه أن يكشف «الحقيقة». لكن قليلا ما نتساءل: ماذا عن محكيات البحث التي لا تبلغ «الحقيقة»، وغايتها ليست أن تصل إلى «الحقيقة»، بل أن تظهر «الحقيقة» مستحيلة فاتحة أعين القرّاء على احتمالات متعددة ملتبسة محيّرة، على «ألف طريقة وطريقة» في البحث عن «الحقيقة»؟

ويعني الانتماء إلى منطق الشك والاحتمال أن الغاية من الكتابة ليست النجاح في بلوغ الحقيقة، بل العكس تماما، فالفشل هو العلامة على أننا أمام كتابة أدبية أصيلة. قد تبدو الشخصية كما قد يبدو السارد في مسألة وقت باحثا فاشلا سلبيا لم يستطع بلوغ «الحقيقة»، كأنما هاته شيء مستحيل لا يمكن بلوغه، وهو ما قد يجعل من الجهد الذي بذله يحيى جهدا مأساويا من دون جدوى، فما يسعى البحث إلى اكتشافه هو غير قابل للانكشاف، كأنما قدر الإنسانية، كما قال نيتشه، هو الفشل والعودة في كل مرة إلى نقطة الصفر، نقطة البداية.

والفشل ليس علامة سلبية دائما، فدون كيشوط (سرفانتس) كان يعرف أنه سيفشل، كما أن الأب غوريو(بلزاك)، وأنا كارينينا (تولستوي)، والأمير ميشكين(دوستويفسكي)، كلهم كانوا يعرفون أنهم سيفشلون. لكن بثقل وعيهم بالفشل استطاعوا، كما سجل كارلوس فوينتس(في مقالة تحت عنوان: A la louange du roman)، أن يجعلونا نستطيع حماية طبيعة الحياة نفسها كما هي معيشة ومخزونة عبر كل الأزمنة.

وبهذا يبدو كأن البحث الذي يمارسه الروائي هو أشبه بالبحث الذي ينخرط فيه ذلك الفارس الدونكيشوطي التائه الذي لم يعثر أبدا على شيء ما، ولم ير أبدا كل شيء. والرواية الحقيقية، حسب كونديرا، هي التي تشبه دون كيشوط دون أن تتطابقا تماما، أي هي التي تحدد هدفها في إظهار الوجه الآخر للواقع، ذلك الوجه. اللغز الذي ليس سهلا فهمه وتفسيره والوصول إلى حقيقته.

هناك حكاية، لكن ما أشبهها بالمتاهة، متاهة بدون مدخل ولا مخرج. فعبر المقاطع المتتابعة للرواية تبني، كما لاحظ جابر عصفور، «شبكة دوال لا تكفّ عن توليد الالتباسات، كأننا في حضورها الملتبس، قاب قوسين أو أدنى من متاهات بورخيس ومراياه... (انه) السرد الذي يبدأ بسيطا لكنه سرعان ما يغدو متاهة، ندخل إليها من أي مكان شئنا، لكن من دون أن توصلنا إلى نهاية محددة.» (هوامش للكتابة . مسألة وقت، جريدة الحياة، ٢٠ . ٢ . ٢٠٠٨).

وفي كل الأحوال، فالفشل والتيه من العلامات التي تؤكد أن الغاية من الكتابة الروائية عند منتصر القفاش ليست إبلاغ حقيقة ما أو نقل الواقع المعطى كما هو، قدر ما هي مساءلة «الحقيقة» والنظر إلى ما وراء الواقع المعطى، بشكل يجعل من التخييل مرآة نقدية لما يقدّم على أنه «الحقيقة» في عالم من التوافقات والاصطلاحات. فبواسطة الكتابة الروائية يمكن اختبار العقل والشك في عقائده والسخرية من يقينياته، وذلك بالدخول إلى عالم الاحتمالات، والنظر إلى «الحقيقة» على أنه مشكوك في أمرها، وأن كل شيء يسبح في فضاء اللايقين. فالبحث الذي دشنه يحيى هو بحث ذلك الباحث الذي لا يعلم كل شيء، ولم يكتشف كل شيء، ولم يجد كل ما يبحث عنه. وقيمة الرواية في أنها تطرح السؤال الأساس: أهناك احتمالات وإمكانات أخرى للإنسان في عالم أصبحت تصوراته وتحديداته «للحقيقة» قاهرة وضاغطة وساحقة؟

اللافت أن جمالية محكي البحث وأصالته في رواية منتصر القفاش تعود إلى قدرته على جعل القارئ يجد في استحالة فكّ أسرار اللغز وبلوغ «الحقيقة» أشياء أخرى عديدة غير يقينية، كأنه محكيّ بحث يجعل من

اللايقين الصيغة المركزية للمعرفة.

٣. الرواية محكي بحث «بألف طريقة وطريقة»:

يملك يحيى مجموعة من الكتب والعناوين التي تقدم حلولا لكل المشكلات في أقصر وقت ممكن: كيف تحقق النجاح، كيف تكون سعيدا، تخلص من القلق، كيف تعيش الحب...

عندما زارته رنا كانت قد اقتربت من هذه الكتب قبل مغادرتها، لكنها خرجت دون أن تطلب استعارة كتاب ما، وهي عندما حكت لناهد عن زيارتها ليحيى وصفت لها أشياء الغرفة وأماكنها كلها، لكنها تجاهلت هذه الكتب التي تضم وصفات مضمونة للنجاح في الحياة. كأنما كانت في قرارة نفسها لا تؤمن بوجود وصفة جاهزة للنجاح، أو كأنها لا تعتبر النجاح معيارا، إذ يمكن للفشل أن يكون أهم من النجاح، كما وضحنا أعلاه.

ما يهمنا هنا هو كتاب كان يعود إليه يحيى، من حين لآخر، منذ انخرط في جمع تفاصيل الحكاية، والبحث عن فهم وتفسير ألغازها وأسرارها. وعنوان هذا الكتاب شديد الدلالة: ألف طريقة وطريقة، وذلك لأنه عنوان يختلف جذريا عن العناوين الأخرى المذكورة أعلاه. فلم يعد الأمر يتعلق بوصفة جاهزة للنجاح، بل بألف طريقة وطريقة، وقد يكون الفشل إحدى هذه الطرق.

ومن الطرق التي لفتت انتباه يحيى في كتاب ألف طريقة وطريقة نذكر ثلاثا أساسا:

- طريقة التكرار: غالبا ما يجد يحيى صفحات مكررة في الكتب التي يشتريها، وخاصة في تلك الكتب التي تهدف إلى تحفيز النفس. وعندما يجد يحيى كتابا منها دون صفحات مكررة يحس بأنه نسخة غير مكتملة، ذلك لأن التكرار في نظره رسالة واضحة للجميع لكن يندر من يراها.

بعد عشرة أيام من زيارة رنا، عثر يحيى على الصفحة المكررة في كتاب: ألف طريقة وطريقة، وهو يعتقد أنه ما دامت قد تكررت، فهذا يعني شيئا مرسلا إليه. عن ماذا تتحدث هذه الصفحة المكررة؟

لا تتحدث الصفحة المكررة إلا عن الحكي وطرقه، ومضمون الرسالة التي تريد الصفحة المكررة إبلاغه هو باختصار أن الحكي يمكن أن يكون بألف طريقة وطريقة، فمثلا عندما لا نستطيع حكاية ما حدث لنا، نلجأ إلى طريقة مضمونة هي أن نحكي الحكاية على أنها حدثت لصديق نثق في صدقه. يمكنك أن تحكي حكايتك بطريقة مباشرة، فتنسبها إلى نفسك، ويمكنك أن تلجأ إلى طريقة غير مباشرة تجعلك تحكي براحتك متحررا من كل ما قد يثقل عليك، وذلك بنسب الحكاية إلى صديق ما، تختفي أنت داخله.

الكاتب عندما يعيد كتابة عمل أدبي سابق، فذلك يعني أن الكتابة ليست محاكاة للواقع الذاتي أو الاجتماعي

سؤالان قد يشغلان القارئ، الأول هو: كيف استفاد يحيى، الشخصية المحورية، من هذه الطريقة في البحث الذي انخرط فيه؟ هل استفاد من طريقة التكرار أم من مضمون الصفحة المكررة في كتاب ألف طريقة وطريقة؟

ربما استفاد من الاثنين، فقد يكون وظّف طريقة التكرار في بحثه، إذ على طول الحكاية لم يكن البحث يتقدم، قدر ما كان يتكرر، ويدور حول أسئلة لم يجد، وربما لن يجد، لها جوابا: لماذا زارته رنا هو بالذات في ذلك الوقت بالذات؟

وربما ليس الأهم أن يتقدم البحث على الطريقة التقليدية، ولا أن نجد الجواب لكل سؤال، ذلك لأن الأهم ربما هو أن نطرح الأسئلة، وأن نكرر طرحها بألف طريقة وطريقة.

وقد يكون يحيى استفاد من مضمون الصفحة المكررة في الكتاب، وتعلقه برنا وإصراره على معرفة حكايتها ليس ربما إلا حيلة فنية، وما ينبغي أن نقرأه في حكاية رنا هو يحيى نفسه، إذ على طول الحكاية نشعر أن يحيى عندما يسأل عن رنا وحقيقتها وشخصيتها ووجودها وموتها وحياتها، فهو في الواقع لم يكن يسأل إلا عن نفسه، عن علاقته بالزمن والوجود، بالحياة والموت. وحكاية رنا ليست إلا حكاية يحيى. وقد لا يتوقف الأمر عند هذا الحدّ: ألا يمكن أن تكون حكاية يحيى هي حكاية السارد، وحكاية السارد هي حكاية الكاتب؟ وفي النهاية، أليست حكاية رنا هي حكاية الكاتب؟ ألم يقل فلوبير إن مدام بوفاري هي أنا؟

والسؤال الثاني هو: هل استفاد السارد، وبالتالي الكاتب، من طريقة التكرار؟

سجلنا أعلاه أن رواية مسألة وقت، بالرغم من تجريبيتها، فهي أشدّ تعلقا بأصول السرد والحكي، كما هي في أعمال مؤسسة من مثل دون كيشوط، أو كما أعيد إنتاجها في أعمال كتّاب معاصرين من مثل ميلان كونديرا وبورخيس...



وأهمية هذه الخاصية أن الكاتب عندما يعيد كتابة عمل أدبي سابق، فذلك يعني أن الكتابة ليست محاكاة للواقع الذاتي أو الاجتماعي، بل هي محاكاة لأعمال أدبية سابقة. كأن الكتابة لا تكتفي بحكاية إنسان ما، بل تقصّ علينا الرواية العائلية للأدب نفسه، أو الأصح أن الكتابة هي تلك التي تكرر تلك الحكاية التي لا ينفكّ الأدب يكررها عبر تاريخه.

ولا يعني التكرار هنا إلا إعادة الكتابة، وإعادة الكتابة ليست مجرد نقل سلبي لنص سابق، وليست مجرد تكرار لمكتوب ما، بل إنها عمل حقيقي، لأنها تقوم على أساس التحويل، والسؤال الذي قد يشغل الكاتب هو: كيف أعيد اليوم كتابة دون كيشوط مثلا؟ كيف أجعل دون كيشوط تخضع لعملية تحويل بالشكل الذي يبدو معه النص كما لو أنه لوح ممسوح أعاد الكاتب كتابة ما كان فيه بالطريقة التي تسمح له بأن ينقش عليه حكايته الخاصة. فكتابة نص قديم من جديد يعني أننا أمام كتابة مضاعفة مزدوجة، أي أنها كتابة تعيد النسخ والنقل، ومن خلال ذلك تبتكر وتبدع، وهذا ما يجعل منها كتابة ذات طابع إشكالي، وذلك لأن إعادة الكتابة تكشف أن وراء كل نصّ نصّا آخر أو نصوصا

أخرى، وأن الكاتب لا يكتب فقط، بل انه يقرأ ويكتب ويقرأ، بشكل لا يمكن الفصل فيه بين الكتابة والقراءة، فبينهما علاقات جدلية إلزامية. وفوق ذلك، فالنصوص، التي تقوم على إعادة الكتابة، تبتكر محاكاة جديدة مؤسّسة على متخيّل يشتغل أو على الأصح يعيد الاشتغال على مصادر مكتوبة.

والخلاصة أن طريقة التكرار تستتبع تأملا في طرق السرد والكتابة، وتفكيرا في حدود الأدب الروائي، ففي رواية منتصر القفاش" ندرك أن الكتابة باعتبارها حكيا وسردا وبحثا تكون موضوعة، هي نفسها، موضع السؤال، كأن الرواية لا تحكي أزمة الإنسان ومصيره فحسب، بل إنها تحكي أزمتها هي نفسها، وتكتب حكايتها الخاصة التي لا تملّ الأعمال الروائية، في كل الأزمنة، من كتابتها وإعادة كتابتها.

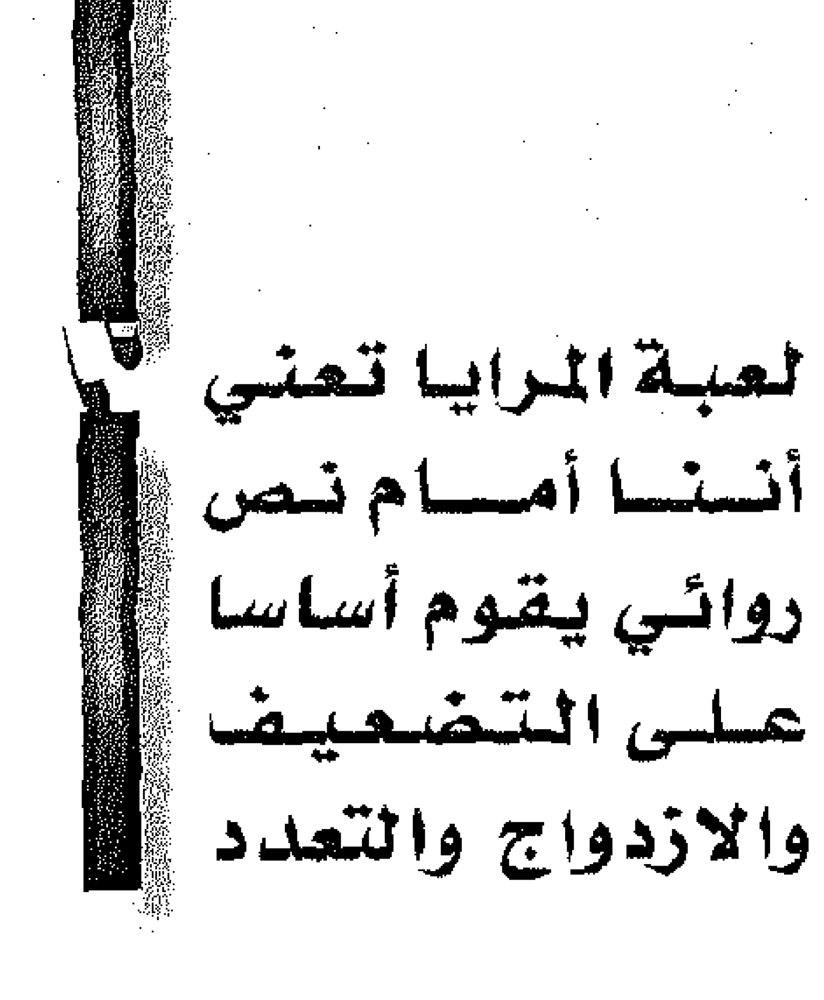
.طريقة المرآة:

من عناوين الطرق في كتاب ألف طريقة وطريقة عنوان: "طريق طويل"، وقد ظنه يحيى يشير إلى الأشياء التي تحتاج وقتا طويلا حتى تتحقق، إلا أن الكتاب تحدث عن شيء آخر، تحدث عن: المرآة، مركزا على مزاياها وخصائصها.

المرآة، تبعا للكتاب، هي الأداة التي تسمح لك بمعرفة وجهك: "هل هو وجهك أم وجه تراه لأول مرة؟" (ص ٥٧). وهي الأداة التي تسمح لك بأن تمنح نفسك الوقت اللازم قبل الإجابة عن هذا السؤال، فالمرآة "لا تعرف معنى للوقت، ولا تستطيع استعادة شيء مرّ من لحظة، تعكس . فقط . الموجود أمامها الآن، وما تحديقك فيها إلا لتعوضها عما ينقصها، وتتيح لها رؤية الماضي والمستقبل من خلالك؟" (ص ص ٥٧ . ٥٨).

من بين الأسئلة التي شغلت يحيى سؤال يتعلق بالعلاقة بين المرآة والمرأة. ففي غرفته، خلعت ناهد الجاكت الجينز الذي كانت ترتديه، وارتدت بلوزة رنا، أكانت ناهد بذلك تتحول إلى مرآة تعكس امرأة أخرى اسمها رنا؟

وسألت ناهد عن مرآة، ثم أضافت شيئا استغرب له يحيى ولم يجد له تفسيرا، فقد قالت ناهد إن رنا حدثتها عن مرآة ثانية كانت موجودة على الحائط تواجه مرآة الدولاب، وأن



رنا "استطاعت رؤية نفسها من الأمام والخلف، وتمنت لو ظلت تنظر فيها، لكن "ما كانش فيه وقت"(ص ٤١).

نفى يحيى وجود مرآة كانت معلقة على الحائط، فهو لم يغير أيّ شيء في غرفته منذ أن زارته رنا. ويبقى السؤال معلقا: أكانت هناك فعلا مرآة؟ أهناك مرآة تراها رنا ولا يراها هو؟ ما معنى أن توجد في غرفته مرآة تحدثت عنها رنا؟

أسئلة لا جواب عنها، إلا أن يحيى سيستيقظ ذات مرة في الأيام اللاحقة ليجد المعدية التي نقلت رنا على حائط غرفته، بركابها وحيواناتها وعرباتها وسياراتها وقططها.

رقد يحيى على السرير، وظل ينظر إلى المعدية التي رفض الذهاب إليها، فوجدها تظهر له في غرفته، وكأنها لم ترض عن قراره. دقّق النظر في كل الوجوه، فلم يلمح رنا بين الركاب. ما معنى ذلك؟ ما معنى أن تحضر المعدية إلى غرفته بكل ركابها وحيواناتها وعرباتها من دون رنا؟

كان، يحيى وهو يسأل ويحاول أن يفهم حكاية رنا، يستحضر أحلامه، ويستدعي أحلام الآخرين، ويترك خياله الداخلي ينشط، ويحاول أن يرى الأشياء في وجهها الآخر الأكثر غموضا والتباسا، والأكثر قربا من الحلم والاستيهام. ومع يحيى، صار العالم الداخلي مرآة يعكس العالم الخارجي، كما صار العالم الخارجي مرآة تعكس العالم الداخلي، وتتقدم الحكاية كلها كأنها جمع إشكالي من الصور والمرايا والاستعارات والتضعيفات التخييلية. فجانب من الحكاية يمكن اعتباره "حقيقيا" و"واقعيا"، غير أن هناك جوانب أخرى ذات علاقة وطيدة بالحكاية تحيّر القارئ برمزيتها وغموضها، وهي تأتي في شكل أحلام واستيهامات وتخيلات وتهيؤات. فالحكاية لم تعد موحدة بالمعنى التقليدي، بل هي منقسمة بعضها يقول الواقع، وبعضها الآخر يقول الحلم والاستيهام. أو الأصح أن بعضها يعكس البعض الآخر. وهو ما يفترض الاحتكام إلى لعبة المرايا، فالحكاية في مجموعها هي مجموع من المرايا والعاكسات والتضعيفات التخييلية التي تجعل من الحكاية، أو جزءا منها على الأقل، رمزا أو استعارة ومجازا.

الخلاصة أن لعبة المرايا تعني أننا أمام نص روائي يقوم أساسا على التضعيف والازدواج والتعدد(نص داخل نص، حكاية داخل حكاية، النص والميتانص)، فالمحكي يبدأ بسيطا لكنه سرعان ما يتعدد ويتضاعف بشكل يمنح النص ملامح واقعية وحلمية واستيهامية، فالنص الروائي لم يعد يكتفي بمحاكاة الواقع، بل هو يحاول إخراج النص التخييلي إلى دوائر أوسع وأغنى ينسجها الحلم والاستيهام والمونولوج والاستعارات الداخلية والمحكيات النفسية التي تحاول بلغتها الرمزية الاستعارية أن تقول ما لا تستطيع لغة الواقع أن تقوله، مؤلفة بذلك رؤية استيهامية غريبة ومقلقة، كما في هذا النموذج:

"ما إن استيقظ حتى رأى المعدية على الحائط. نزل من السرير ووقف وسط الغرفة ليتأكد من أنه لا يحلم... كل الأوصاف التي قالتها ناهد عن المعدية رآها على الحائط... دقّ يحيى بيده على الحائط لكن المعدية ظلت واضحة عليه. رقد على السرير وظل ينظر إليها. معدية رفض الذهاب إليها وجدها تظهر له في غرفته." (ص ١١٥ . ١١٦).

وبهذا تبدو الكتابة كأنها تتكلم لغة الحلم، وتحاول أن تقول المعنى المنفلت، وأن تدخل إلى دائرة اللامعنى، وأن تستنطق الحكاية في احتمالاتها الأخرى، المغيّبة أو اللامفكر فيها.

.طريقة الصياد:

"الصياد" من الطرق الأخيرة في

كتاب ألف طريقة وطريقة. والصياد هو ذلك الذي يمعن التفكير في الكيفية التي يصيد بها طريدته، ويحسب لها ألف حساب، ويركز فيها على قدر استطاعته لعلمه أنها لن تسلم نفسها له طواعية، والصياد هو الذي يفكر في كل شيء يحيطه على أنه احتمال مساعد له في عملية الصيد سواء صغر أو كبر.

هل نقول إن يحيى صياد يفكر في الكيفية التي يحصل بها على حقيقة رنا، ويستخدم ألف طريقة وطريقة لعلمه أن حقيقتها لن يكشفها بسهولة، "حتى النوم قد يفكر فيه على أنه وسيلة ليظفر بصيده. كأن طريدته صارت في كل مكان وفي كل وقت" (ص ١١٨)؟

هل نقول إن السارد، وبالتالي الكاتب، هو ذلك الصياد الذي يفكر أكثر ما يفكر في الكيفية التي يصيد بها طريدته: حقيقة الإنسان، حقيقة وجوده، حقيقة حياته وموته. وهو يستخدم ألف طريقة وطريقة، ويستحضر مختلف الاحتمالات، لوعيه بأن "الحقيقة" لن تسلم نفسها له طواعية؟

إجمالا، لا بد من تسجيل ملاحظتين حول كتاب "ألف طريقة وطريقة": تتعلق الملاحظة الأولى بعنوان هذا الكتاب الذي جاء على وزن كتاب هو اليوم من أهم مصادر الإنسانية في الحكي والسرد: "ألف ليلة وليلة": ميزته هي بلا شك تحرير الخيال وتوالد الحكايات بألف طريقة وطريقة. وقد نجحت رواية مسألة وقت في تشغيل بعض التقنيات السردية اللافتة في ألف ليلة وليلة، وبالطريقة التي تخدم رؤيتها وغائيتها.

وتكفي الإشارة إلى أن الحكايات تتوالد في رواية منتصر القفاش تحت نسق ينطلق من العجيب (زيارة رنا ليحيى) إلى الأعجب (وقت الزيارة ومغزاها) إلى الأكثر عجبا(سماع صوت رنا على الهاتف، وهي التي في حكم الموتى)، في ظل حكاية إطار كبرى(حكاية يحيى ورنا) تولّدت عنها حكاية أخرى كبرى(حكاية يحيى وناهد)، وهما معا حكايتان مترابطتان متشابكتان، تعكس كل واحدة منهما المرجع الواقعي الخارجي، دون أن يمنعهما ذلك من أن تعكس كل حكاية الحكاية الأخرى. وفوق ذلك، فعن هاتين الحكايتين تتفرع حكايات أخرى بعضها ينتمي إلى الواقع، والبعض الآخر ينتمي إلى الحلم والاستيهام والخيال، بشكل يجعل حكايات مسألة وقت أشبه بحكايات ألف ليلة وليلة التي تسبح في فضاءات حلمية وفوق واقعية وفانطاستيكية ولازمانية، تدعو قارئها إلى فضاء مفتوح متحرر للخيال، من دون حدود ولا حواجز.

وتتعلق الملاحظة الثانية بحضور كتاب "ألف طريقة وطريقة" داخل الرواية، وبلا شك كقوة مرجعية فاعلة. فالجديد في رواية منتصر القفاش أن التخييل لم يعد يتحدد مرجعه في الواقع العائلي والاجتماعي والنفسي والتاريخي، بل إن بعض مراجعه ذو طبيعة نصية أيضا، فهناك اقتباسات من كتاب "ألف طريقة وطريقة" هذا الكتاب الذي لا ندري إن كان حقيقة أو أن المصادر النصية التي يحيل عليها النص هي من صنع الخيال نفسه.

ما يهمنا أن نسجله هنا أن الرواية لم تعد تخييلا سرديا فقط، بل إنها تخييل تأملي أيضا، فهي لا تكتفي بسرد حكاية ما، غالبا ما تكون تامة ومكتملة، بل إن الرواية هي بحث ودرس وتأمل في حكاية كاللغز، لا يملك السارد كما الشخصية كل أجزائها وأطرافها، ولا يعرف كل ملابساتها وخلفياتها. وبمعنى آخر، فالرواية تتحول إلى بحث ودرس وقراءة، وتقدم نصا يبدو أقرب إلى ما يسميه الناقد الفرنسي المعاصر دومينيك فيار Dominique Viart بـ "Essai – fiction".

٤ . تبدو رواية مسألة وقت في أقصى البساطة، بشخصيات قليلة، وفضاءات معدودة، وحدث مركزي يتحول هو نفسه إلى موضوع للتأمّل. وهكذا لم تعد الرواية ضاجّة بالأحداث والشخصيات، بل صارت تراهن على حكاية بسيطة قصيرة، بتأملها تتكشف خيوط وتفاصيل وأسئلة، وتنفتح فضاءات معتمة، ويزداد البحث عن بقية الحكاية لغزا لا حلّ له، لغزا يقع خارج عقولنا العملية ومنطقنا الاجتماعي، ويبقى الحكي من دون نهاية، ويعلن فشله في ملء بياضات وفراغات عديدة، لأن ما يهمّه ليس الوصول إلى نهاية أو حقيقة ما، فالجوهري في الرواية هو حركة البحث نفسه، هو هذا البحث الذي لا ينتهي إلى جواب أو يقين، لأن الغاية هي نفض الغبار عن الأسئلة العديدة التي لا تقال، أو التي تبقى من غير جواب.

في رواية منتصر القفاش لم تعد الكتابة مجرد استنساخ للواقع والمرئي من الأشياء، بل إنها أصبحت أكثر ميلا إلى اللامرئي، مفتونة بتلك الاحتمالات الأخرى التي تبدو مستحيلة، غير قابلة للتصديق، لا تكتفي بنقل الواقع، بل تقول ما وراء الواقع، وهي لا تكتفي بنقل الأحداث كما تقع في الزمن المسترسل من الماضي إلى الحاضر، بل هي تركز على واقعة واحدة يصعب الحسم في الزمن الذي وقعت فيه.

وبذلك تتقدم الكتابة كأنها دعوة إلى تأزيم اليقينيات الراسخة والعقائد الثابتة، دون أن تكون مهمتها إيجاد حلولٍ للأزمة. فهي تتقدم كأنها التفاتة إلى هذا المنفي المقصي الغريب في داخل ما نعتبره منطقيا ومعقولا ومألوفا في حيواتنا الخاصة والعامة، في عوالمنا الداخلية والخارجية، في علاقاتنا المعقدة بالزمن والمكان وبذواتنا والآخرين... وهي في كل ذلك، تدعونا إلى الانفلات من الزمن الذي يؤطر تجربتنا وإحساسنا وإدراكنا للعالم، وتدعونا إلى سماع صوت آخر عبر الهاتف، هاتفنا الداخلي بلا شك، يملك نغمة خاصة تحملها الكلمات، وتبدو تلك النغمة، القادمة من مكان آخر، من زمن مغاير، قلقة من كل هذه الغرابة التي تملأ حياة الإنسان وقدره ومصيره.

وبهذا يبدو أن الوظيفة المركزية للرواية المعاصرة لم تعد هي نشر رؤية للإنسان والعالم والتاريخ موضوعة مسبقا، بل وظيفتها أن تكشف، بطرقها الخاصة، "ما لا يمكن أن تقوله إلا الرواية" (حسب عبارة هرمان بروخ التي عمّقها ميلان كونديرا). فالأمر صار يتعلق باستخراج ما لا يقال في التاريخ الرسمي، وباستكشاف مناطق التجربة الإنسانية التي يقصيها المؤرخون، وخلخلة اليقينيات والمسلمات والتصورات الجاهزة، واكتشاف الوجه الآخر للإنسان الحديث في علاقته بالزمن، وكشف النقاب عن "المكبوت" في التاريخ الرسمي وفي المجتمع الشمولي القاهر.

---

* كاتب من المغرب

الوطن بين الرفض والقهر قراءة في شعر محمد زتيلي



يمثل البحث في شعر محمد زتيلي وجها من وجوه البحث في القصيدة الجزائرية المعاصرة؛ لأنه يمثل حقبة مهمة من شعر بلده التي تزيد على ثلاثة عقود. وقد تبين من خلال شعر زتيلي مدى الاعتناء الفائق بقضايا الإنسان ومشاكله، وأن الشعر لديه كان و ما يزال يتجه نحو الانفتاح على الذاتية أكثر بعيدا عن الغموض، فلم تتعطل معه وظيفة التلقي، بل شكل رافدا مهما لبسط الأحداث والوقائع واستشفاف المعلومة والحدث التاريخيين. وكأنه لا ينشد قارئا من طينة خاصة بل ينشد عامة الناس.



والوضوح الملاحظ في شعر زتيلي هو، في اعتقادنا، من قبيل السهل اليسير الفهم والعصي عن الإفهام، من هنا تكمن مقومات شعرية محمد زتيلي التي جعلت النصوص شديدة الصلة باليومي وبالوظيفة الشعرية التي لا تتسنى إلا خلق بناء خاص تقول كل شيء عن كل شيء.

لقد فتحت لنا الأعمال الشعرية١ لزتيلي كوة قرائية تتحدد في مدخلين: الأول هو هيمنة الوطن باعتباره مرجعية وشاهدا تاريخيا ويوميا متأرجحا بين العاطفي والسياسي، وثانيا غياب الغنائية أو ما أسميناه بتعطيل الإيقاع، وذلك راجع إلى كون مشروع الشاعر هو الاشتغال على الموضوع وتقديمه كما هو بعيد عن الجرس أو التجنيس اللفظيين، باستثناء مكون التكرار الذي امتد وطال كل النصوص دونما استثناء.

١- بين الوطن والشعر

٢- تختزل القصيدة في حجمها مسافة شاسعة من التاريخ الذاتي والجمعي، وتعبر من خلال كثافتها عن موقف مضاد، غالبا ما يكون محملا بأبعاد ذاتية أو سياسية أو إنسانية. خاصة وأن زتيلي قد تمثل في كل نصوصه بسلوك الراوي الذي يقدم الأشياء كلما انثالت عليه ، فالأنا المعبر بها ترشدنا إلى طبيعة المرجع، فيكون النص تركيبا بين الحقيقة واللغة التي تقدم كل الأحداث والوقائع على نحو يجعل فك سنن النص ممكنا، فالمادة التي استقى منها الشاعر موضوعه لا بد لها من مرجع يترجم رؤيته، هل هي رؤية تخيلية أم رؤية واقعية تسجيلية أم رؤية ذاتية مفرطة في الأنا، المهم أن المرجع كيان بنائي في نص زتيلي ومكون جوهري فتح لنا عدة منافذ للإنصات إلى كل النصوص.

خصص زتيلي للوطن قصيدة باذخة تعكس عاطفته وارتباطه العنيد بالأرض وبالقضية، ولم يوفر للقصيدة أجواء حماسية ولكن راح يرثي الوطن مستدعيا صور الظلم والقهر ومشاهد الثورة والفداء. يقول الشاعر:

حملتك حرف هجاء
وجئت أريد اللقاء
لأدعوك للبقاء
وأتلو عليكم حروف الهجاء
ويهتز في داخلي الغرباء
ويصرخ يصرخ في داخلي الشهداء

لأتلو عليكم جميعا حروف الهجاء
لكي تحفظوها
لكي تجعلوها معلقة فوق باب المدينة
وفي ساحة الشهداء
فيحفظها الأهل والأصدقاء
ويحفظها الغرباء
لكي ترسموها غنائية للصغار
لكي تنقشوها بأحرف نور
لكي تجعلوها نشيدا على كل فم
لكي ترسموها كشمس النهار٢

بمقتضى هذه الرؤية الخاصة عن الوطن، راح الشاعر يسترجع زمن الفجيعة العظمى التي جعلت الجزائر، أكثر من قرن، تحت وطأة الاستعمار الذي حمل الجزائريين رعبا وحطاما، لكن سرعان ما تحقق النصر بعد الإقرار بحمل السلاح ورفع شعار المقاومة حتى الموت. ويقول الشاعر، في السياق ذاته، مكثفا تلك اللحظات الجماهيرية التحميسية التي ندّدت بالتواجد الاستعماري بالجزائر. يقول:

حملتك سيفا
فقاومت حتى النهاية
وحطمت كل الأقاويل
أحرقت كل الرواية
وأسمعت حتى الأعادي ندائي
فجاؤوا يريدون منا الهداية٣

الوطن لدى زتيلي مخاض يثير فيه الدهشة والعجب، يستفزه يبعثه على فعل كل شيء. ومن المؤكد أن صورة الوطن متجذرة في كيان الشاعر حتى لكأنها إرث إيديولوجي وراهن أحبطه التشرذم. ولكي نفصل الكلام في صورة الوطن نشير هنا إلى أن نصوص زتيلي في هذا الديوان الجامع تعرض للوطن على النسق الآتي؛ على أنه ذو دلالة تجريدية، وعلى أنه واقع عليل، وعلى أنه ذو علاقة تنافر مع المجد.

تأتي الدلالة الأولى من حيث أن الوطن هو فوق الممكن، وتبدو صورته بعيدة عن الواقع، بل تُباشر التجريد والمحال أحيانا. يقول الشاعر:

لا أفرح
لا أبكي
لا أضحك
لا أتعرى لامرأة تهرب خلف الآكام
لكي تعلن أني في القلب
لكني ابحث عن حالة عشق قصوى
وقرارات أخرى
لا أذكرها الآن

راح الشاعر يسترجع زمن الفجيعة العظمى التي جعلت الجزائر، أكثر من قرن، تحت وطأة الاستعمار

وأنا المهزوم
ابحث عن وطن ينضح دفئا
موسيقى
ودموعا ليست مجانية٤

تزداد الدلالة التجريدية من خلال صورة الأنا لا أفرح لا أبكي، وهي صورة متكررة بتراكيب مختلفة لا يحمل وردا لا يحمل ثمرا٥ ، وهي صور لا تقوم إلا بتعميق ذلك التدهور الملحوظ في مستويات الأنا الرافضة للحياة، ومن الصعب جدا تلمس شكل هذا الرفض إلا من خلال صورة الوطن نفسه، التي بدت في بعض القصائد صورة بعثية لا تتوقع الدمار بقدر ما تبعثه على النقيض؛ وطنا بديلا موصوفا بالطهر والصفاء واللحظات الجميلة. يقول الشاعر:

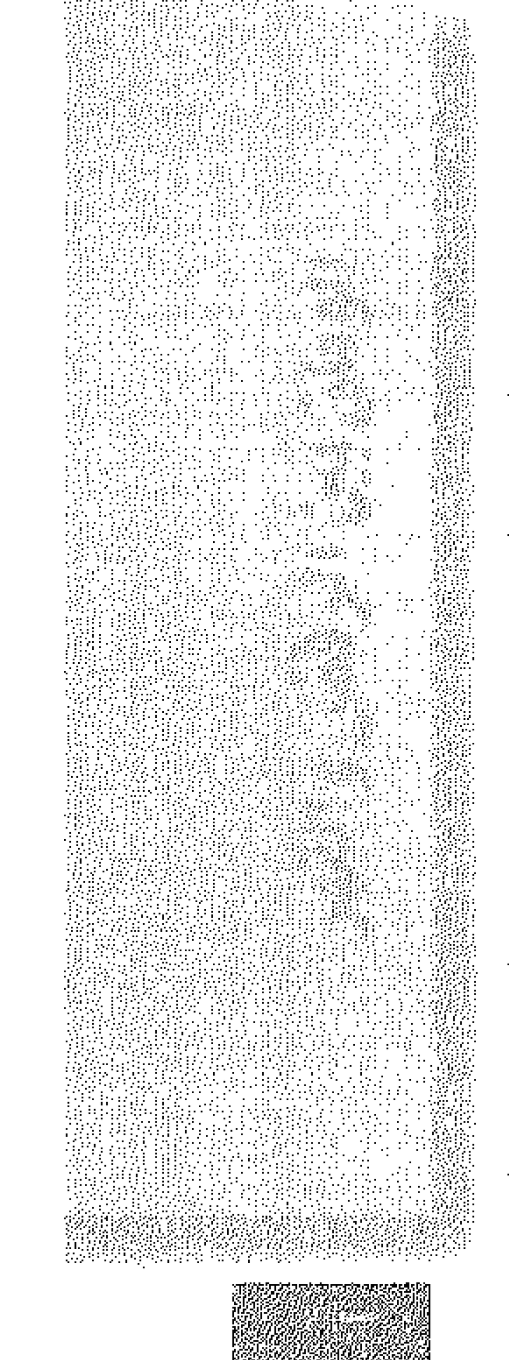
لم أعد أتوقع شيئا
ولكنني مؤمن بالبداية هذي
وليست جميع البدايات ترضى
واسأل هل يستحي الموقف المتردد حين يرى
البرتقال يعانق أوراقه؟
ويرى الانبعاث البريء يحطم من عبثوا
بالبراءة والطهر واللحظات العظيمة
لكم أتأسف حين تعاودني اللحظات العظيمة
والموقف المتردد، والرجل/ الرجل المتجدد
كالحلم يصرخ في جثث تتمدد فوق الكراسي
الوثيرة، ذلك زمان مضى وانتهت حفلة
الرقص والطرب العربي على شرف الشهداء٦

يعكس التعاقب الدرامي الذي تظهر به قصيدة آخر الأنباء رؤية الشاعر وغرضه في تمحيص ثيمات الرفض والبعث؛ رفض الوطن انطلاقا من قناعات ذاتية، وبعثه ولكن بصلة مع صور القهر، وللنفي دوره في التعبير عن هذا الرفض لفكرة الوطن كلية (لم أعد أتوقع شيئا) تركيب يُنذر على الانتظار والآفاق، وتعيد الذات إلى أصولها الأولى، فالتركيب مفتوح على احتمال وحيد هو: حتى لا أصاب بخيبة الأمل إن هذه الجملة مولدة لدلالة الرفض والقهر، وهما مستخلصتان من سياق الدواوين الأربعة. فالشاعر غالبا ما يكرر نفسه، وهو تكرار تعاويذي على شبيه الأوراد والأذكار، مخاطبا أناه على نحو يعترف لها بمشاعر الرفض؛ فهو يرفض وطنه بعد بلوى دمرت صورته لديه، ولم يشأ أن يراه بمثل هذه الصورة، ولم يقدر على نقض جزء من هذا الإحساس الملازم، ومن خلاله اعتاد على تعداد صور القهر والظلم كاشفا عن خيوط التواصل ما بين أبناء وطنه غير الوطنيين. يقول:

دعاء الرفض يرفضنا
وصوت القهر يسمعنا
وسوط القاهر الجبار يوجعنا
ونحن على مرأى من التاريخ يا سادة تضاجعنا
خرافات من الوهم
تضاجعنا
نداءات إلى السلم٧

الشاعر هنا في مقام خيبة عظمى بطلها صور الفراغ والقهر التي طالت وطنه، وهو شاهد عيان يلحظ كل القيم تموت من فكر وحرية وأمل، وهي، في اعتقادنا، صورة شيقة تعمل على مستويين؛ الأول: نقل وتسجيل الوقائع، والثاني: اشتغال الذاكرة، وبينهما الوطن وهو معادل للجرح. هذا الأخير رمز مهم لزتيلي، لأنه منبه مؤلم حيث يشحذ المدركات ويحجب الرضى، وبهذه النهاية فهو يرحب بوطن بديل علّه يؤجل جروحه وآلامه. وللتدليل أكثر نورد هذا المقطع من قصيدة صوتك:

صوتك هذا كم أحزنني
كم يشقيني
صوتك هذا كم غربني
كم أتعبني،
كم ضيعني،



كم أحياني،
صوتك هذا،
كم جرحني،
ثم شفاني،
صوتك من يسرقه مني؟

إني أسمع صوتك متفردا يأتيني...٨

يستمر زتيلي في انتقاص قدر ماضي وطنه عاكسا الدلالة الثانية، قنوطه المنبعث من كل شيء، لكن الأمل الوحيد هو حب الوطن رغم كل شيء (كم جرحني كم شفاني) وحتى في أسوأ الأحوال يفاجؤك الوطن بما لا تتوقع ولعل هذا الإحساس هو ما جعل زتيلي يغسل الأنقاض والخراب بماء الكتابة. رغم كل ذلك تبقى رؤية الشاعر سجينة وطنه، حتى وإن فشل في الوفاء إليه، فإنه لم يمانع من قبوله كما هو سلع مهربة وأخرى مفقودة، وثورة زائفة، وقيادة خائنة، أو كما أسماها الشاعر نفسه ضربات حادة. هذه الضربات جعلت النصر شبه مستحيل.

٣- تعطيل الإيقاع

بنى زتيلي شاعرية الديوان على بساطة المعنى ومباشرته، مع لمحات إيحائية تلمح من حين إلى آخر مصدرها الوحيد معجم دلالي كثيف ومتكرر، غير أن هذه البساطة حين تُخذل من الدعم الإيقاعي في مستواه الأدنى الانسجام٩، تسقط في المباشرة. لتدليل أكثر نقرأ هذا المقطع:

أسمع يوميا آلاف الأقوال عن
السلع المفقودة في الأسواق
واسمع آلاف الأقوال عن الثورة،
والشعب، عن الميثاق الوطني
أسمع أقوالا عن أخطاء الثورة،
والحزب القائد،
عن أفعال الوزراء النواب الولاة
وعن رؤساء البلديات
أسمع أقوالا لا تحصى عن كل الأزمات١٠

المتكأ الوحيد للقصيدة هو الألفاظ، الأقوال، السلع، الثورة، الشعب، الميثاق الوطني.. مع محاولة أخذ لون التلقي بالمشافهة «أسمع» غير أن هذا المعجم لا يأتي بأكثر مما يتيحه من صدى مباشر لا يُبقي النص بعيدا عن دلالته، فالتراكيب بسيطة جدا، واللغة مفصحة قابلة للإلقاء الدارج، بل تغدو معدة لذلك، وهي من جهة أقل توازنا واقل تعقيدا.

إن هذا التوجه النثري أشبه في قربه من اللغة العامية، ولعله تتويج لذلك الإنصات القريب لمشاكل الحياة العامة، غير أن هذا كان على حساب تغييب الإيقاع في أدنى درجاته، ويمكن أن نبرز هذا التغييب من خلال الابتعاد قدر الإمكان عن شكل التناسبات الصوتية، ولكن لا بد من الإقرار مع بول زمطور كون كل شعر فصيح يطمح «إلى التحول إلى صوت، يطمح إلى أن يسمع يوما ما أن يمسك بالذاتي غير القابل للتوصيل عن طريق ملاءمة بين الرسالة والمقام الذي يولدها بشكل يجعلها تلعب فيه دورا محفزا شبيها بالدعوة إلى الفعل».١١

الذي يشغلنا في هذا المقام هو تأثير النثر في بناء القصيدة؛ ويمكن تبيان طبيعته على نحو ما جاء في قول بول زمطور وأيضا ما قصده الشاعر نفسه، فنصوص الديوان تنصرف إلى الغنائية النثرية باعتبار مكون التكرار ممارسة مهيمنة. يقول الشاعر:

لو يفيض النيل يوما يتفجر
لو يثور الشعب في كل البلاد العربية
لو يموت الصمت في خط القنال
وتموت الشعوذات البربرية
لو يذوب الخنجر المغروس
في الظهر الجريح١٢

يكثر في هذا النص تكرار «لو» وهو تكرار تابع لنواة دلالية تكثيفية هي العنوان لو والمسجل أيضا أن التكرار لا يطرأ عليه تطور بل يتردد على نحو جامد: والحال نفسه في قصيدة «إطلالة من نافذة ضيقة»، فالمعتبر من الألفاظ المكرورة يقتصر على: وكل الأغاني/ وكل الأناشيد/ أفيقي/ ويا للشعارات ويا للأقاويل/ ولا واحدا أعطيته/ ولا واحدا حركته.... يتكاثر النص مع هذا التكرار ويتسع لينم عن علاقة بالواقع، فتتجاذبه دلالة حسية تكشف عن هم دفين يسكن الشاعر وهو يبادل وطنه لغة يُصر على بعدها التمثلي لأدق تفاصيل الحياة.

هكذا، خلق التكرار في شعر زتيلي أجواء دلالية تصل إلى حد الكثافة وتوسيع مساحة النص، وقد وجدنا أمثلة أخرى يتنازع فيها اللفظ المكرور بين المسار الدلالي والتوازني، ولعل هذا ما جعلنا نقرن الديوان ككل بمبدأ أساسي هو تعطيل الإيقاع على نحو يجعل المكونات الصوتية ليست غائبة وإنما مؤجلة ومتوارية خلف الوطن الذي يمكن عده رمزا يعتاش الشاعر منه ويكتب عنه ومن أجله.

وعموما فشعر زتيلي لا يقدم الوطن خلوا من المحاسن الكبرى التي تؤرخ للارتباط الحميمي بالأرض وبالناس وبالتاريخ، بل يشدد على خاصية أخرى هي انطفاء مشاعل النصر التي يريدها للوطن وبالتالي الإحساس بالخيبة. وما يقدمه لنا زتيلي هو تفكير بالشعر عن قضية كبرى تدعى الوطن.

شعر زتيلي لا يقدم الوطن خلوا من المحاسن الكبرى التي تؤرخ للارتباط الحميمي بالأرض وبالناس وبالتاريخ

* باحث من المغرب

الهوامش

١- صدر لمحمد زتيلي ديوان جامع موسوم بالأعمال الشعرية عن وزارة الثقافة الجزائرية، ٢٠٠٧، وقد ضم أربعة دواوين شعرية:
- قصائد فصول الحب والتحول
- انهيار مملكة الحوت
- ومضات الحزن والذهول وظلال المراثي
- لست حزينا لرحيل الأفعى

٢- محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، م م، ص.٢٩.
٣- نفسه، ص.٢٨.
٤- نفسه، ص. ١٢٤.
٥- نفسه، ص. ١٢٥.
٦- نفسه، ص. ٦٣.
٧- نفسه، ص. ٣٥.
٨- نفسه، ص. ٤٩.
٩- وهناك مستوى أعلى ونقصد به التوازن التفاعلي.
١٠- محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، م م، ص. ١٦٢.
١١- نقلا عن محمد العمري «البنية الإيقاعية في الشعر الكويتي» ضمن الأدب في الكويت خلال نصف قرن ١٩٥٠-٢٠٠٠، المجلس الوطني للتعاون والفنون والآداب-٢٠٠٢، ص. ١٧٧.
١٢- محمد زتيلي، الأعمال الشعرية، م م، ص. ٢٠.

الذكرى الخامسة لرحيل راهبة
الفن التي قدمت مئات الأدوار المتنوعة...

أمينة رزق.. تاريخ من العطاء



هي بحق قيمة كبيرة.. وواحدة من جيل العمالقة الكبار الذين لم يغيبوا عن الساحة الفنية طوال ٨٠ عاماً، حيث أثرت الحياة العربية خلال تلك المسيرة الطويلة بنحو خمسمائة فيلم سينمائي، ومائتي عمل مسرحي، وثلاثمائة مسلسل تلفزيوني، بالإضافة إلى مئات المسلسلات الإذاعية.. مما جعل شخصيتها تعمر في ذهن وذاكرة ووجدان المشاهد.. خاصة وأنها قدمت خلال مشوارها أدواراً لا تنسى.

إنها أحب الممثلات إلى قلوب العرب، والشاهدة على كل العصور الفنية، أم الفنانين، وفنانة الأجيال، وراهبة الفن، وعذراء المسرح العربي، الممثلة القديرة: «أمينة رزق»، التي عملت بكل إصرار وإرادة لجعل فن التمثيل عملاً يحظى بالاحترام والتقدير حتى آخر لحظة في حياتها.

أمينة رزق في شبابها



النشأة والميلاد

اسمها أمينة محمد رزق، من مواليد ١٥ نيسان (ابريل) عام ١٩١٠ بمدينة طنطا، حيث التحقت بمدرستها في السادسة من عمرها، وشاركت في صغرها في ألعاب السيرك أثناء احتفالات مولد السيد البدوي، ثم قدمت على خشبة المسرح، في الحفلة الختامية لمدرستها منولوجاً قالت فيه:

أنا أمينة الصغيرة محاسني كتيرة
فستاني أبيض ظريف شعري مسبب لطيف
أبويا إداني تلات مليمات اشتريت بيهم سكر نبات
واللي يحبني منكم يا سادات يسقف لي تلات سأفات

ومما روي عن طفولتها، أنها ذهبت يوماً مع خالتها أمينة محمد . كانت تكبرها بعامين وسينمائية معروفة فيما بعد . لمشاهدة أحد العروض الفنية، وما إن عادتا حتى عنّفها الوالد الذي كان يعمل تاجراً للدقيق، وعاقبها، وتظل أمينة رزق على هذه الحال إلى أن يموت الأب في عام ١٩١٨، مما دفع والدتها للانتقال إلى القاهرة بعدما سبقتها خالتها أمينة محمد إلى هناك، حيث أقامت في حي «روض الفرج» الذي كانت الفرقة المسرحية تقصد مسارحه كل صيف، ومنها فرقة «لأولاد عكاشة» وفرقة «علي الكسار».

فكانت ليالي روض الفرج تجتذب صبية الحي وبناته، بمن فيهم أمينة رزق، التي وقفت في عام ١٩٢٢ مع خالتها لأول مرة كمنشدة في كورس بفرقة علي الكسار المسرحية.. وظلت أمينة رزق تعشق المسرح، وتتردد على مسرح علي الكسار، وفي تلك الفترة كانت خالتها الثانية «حُبة محمد» تعمل في فرقة منيرة المهدية، وفي يوم من الأيام مرضت «حُبة»، وكانت أمينة رزق موجودة في المسرح، فطلبوا منها أن تأخذ دور خالتها، وبالفعل صعدت أمينة رزق على المسرح في دور شحّاتة، وأعطاها أحد الممثلين قرشاً، وقد أثّر فيها هذا الدور بشكل كبير، وأحست برغبة شديدة لاحتراف التمثيل المسرحي! وشجعها على ذلك المسرحي القدير، (قاسم وجدي)، الذي رشحها للانضمام إلى فرقة يوسف وهبي صاحب (مسرح رمسيس)، الذي بدأ يرسي تقاليد المسرح، ويربي جيلاً من الرواد، ونجمات المسرح.

أسند لأمينة رزق في عام ١٩٢٥، دور (ليلى) في مسرحية (الذبائح) وهي من إخراج عزيز عيد

وفي عام ١٩٢٤ وقعت أمينة رزق أول عقد احتراف مع يوسف وهبي، ومن طرائف هذا العقد، أن البند السادس فيه كان ينص على: قبول الطرف الأول (يوسف وهبي)، أن يكون مرتب الطرف الثاني (أمينة رزق)، بدون قيمة مدة شهري سبتمبر وأكتوبر، وبعد ذلك تُعين لها الإدارة راتب بحسب مقدرتها، وأسفل العقد كتب يوسف وهبي هذه العبارة، ووقعت أمينة رزق عليها وهي: (إن المدة التي بدون قيمة هي في نظير تعليم الطرف الثاني فن التمثيل). وقد ختم (أحمد عسكر) بضمان تنفيذ شروط هذا العقد.

بعد توقيع العقد أسند لأمينة رزق في عام ١٩٢٥، دور (ليلى) في مسرحية (الذبائح) وهي من إخراج عزيز عيد، وتمثيل يوسف وهبي، زينب صدقي، ماري منصور، ونجحت أمينة رزق في هذا الدور، نجاحاً ملحوظاً جعلها تلقب بـ (نهر الدموع)، وجعل الممثلة المشهورة «روز اليوسف» تقول عنها: «إنها خليفتي إذا واظبت على الاجتهاد»، وأطلق عليها النقاد لقب: «روز اليوسف الصغيرة».

وبانتهاء الشهرين . بدون أجر . حدد يوسف وهبي ثلاثة جنيهات كأجر لأمينة رزق، فرفضت المبلغ، فرفعه يوسف وهبي إلى أربعة جنيهات شهرياً،

في هذه الفترة لم تكن أمينة رزق ممثلة فقط، بل كانت أيضاً (راقصة)! حيث اشتركت مع (سيادة فهمي وأنعام فهمي وكريمة أحمد)، في جوقة الراقصات، أثناء رقصة الكرمنيول في مسرحية (الرعاع) عام ١٩٢٦، وفي العام نفسه، اشتركت في مسابقة التمثيل الثانية، وفازت بالجائزة الأولى في الدراما، مما جعل نجيب الريحاني يعرض عليها الانضمام إلى فرقته مقابل ١١ جنيهاً شهرياً، ولكنها رفضت أن تتخلى عن فرقة يوسف وهبي.

وخلال سنوات قليلة. ١٩٢٧ إلى عام ١٩٢٩ . باتت أمينة رزق أشهر بطلات فرقة «رمسيس» وأفضلهن عند يوسف وهبي، حيث مثلت مجموعة كبيرة من مسرحياته، منها: (راسبوتين، الموت المدني، اللزقة، البؤساء، في سبيل التاج، البئر، غرام الوحش، الماسونية، الجريمة، التهديد، الاستعباد، المائدة الخضراء، كرسي الاعتراف، غادة الكامليا، بائعة الزهور، القبلة القاتلة).

وفي عام ١٩٣٠، وأثناء الأزمة الاقتصادية العالمية، تأثرت مصر والعمل الفني فيها، فبدأت الفرق المسرحية تصفي أعمالها.. وأرادت فرقة رمسيس قبل أن تتوقف السفر إلى البرازيل، ولكن بطلة الفرقة (زينب صدقي) رفضت السفر، فأخذت مكانها أمينة رزق، لتصبح البطلة الأولى لفرقة رمسيس، ومنها على سبيل المثال، ما قدّمته فيما بين ١٩٣١ إلى ١٩٣٥: (العدالة، مجنون ليلى، الخطر، النزوات، بنات اليوم، شجرة الدر، أولاد الفقراء، قلوب الهوانم، ملقن القطرين، الجيش، الدفاع، صندوق الدنيا، الفاجعة، شارع عماد الدين، بريمو المواساة، المجنون، الشرف، الجبار، بنات الريف، المنتقم، رجل الساعة، المتر عبد اللاوي، امرأة لها ماضي، الدم الملوث، العقاب وزواج بلا حب).

بعد توقف فرقة رمسيس عُين يوسف وهبي، مديراً فنياً لفرقة المسرح القومي «الذي جذب معظم نجوم الفرق الفنية وفي مقدمتهم أمينة رزق، التي استمرت في الصعود إلى القمة في أدوارها الدرامية، كما في مسرحية «أولاد الشوارع»، ثم «راسبوتين»، وكرسي الاعتراف»، وظلّت أمينة رزق بالمسرح القومي حتى أحيلت على المعاش عام ١٩٧١.

ومما يذكر هنا أن أمينة رزق كانت تقوم بأدوار «الرجال» طالما كانت هي أدوار البطولة مثلما حدث في «راسبوتين».

وفي عام ١٩٤٦، انضمت أمينة رزق إلى الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى، ومثّلت معها مسرحيات: شارع البهلوان، زوج كامل، سلك مقطوع، مجنون ليلى، المروحة، العباسة، مشغول بغيري، الأب ليبونار، بناقص واحد، ثم انضمت بعد ذلك إلى الفرقة القومية، وقد وصفت هذه الفترة من حياتها بـ «الذهبية» ومن «أجمل أيام حياتي التي فتحت أمامي أبواب العمل والشهرة وتقدير الجمهور والصحافة والنقاد والدولة».

وتتوالى الأعمال لتتألق في واحدة من أشهر مسرحيات فؤاد المهندس «إنها حقاً عائلة محترمة»، ثم مسرحية «السنيورة»، و «ألف ليلة وليلة»، والعرض المتميز «الأرنب الأسود»



الذي قدّمته مع الفنانة سناء يونس.

أما آخر أعمالها على المسرح فهو «يا طالع الشجرة» للكاتب توفيق الحكيم، وهي من إخراج سعد أردش، ليكون رصيدها نحو خمسمائة مسرحية، وهذا ما يفسر عشقها للمسرح الذي قالت فيه يوماً: «لو طلب مني الاختيار بين السينما أو التلفزيون أو المسرح، سيكون اختياري المسرح بكل تأكيد».

وحول رأيها بالمسرح الذي اختارته.. تقول أمينة رزق:

«لا بد أن نعرف أنه «ملك الفنون» ومدرسة ورسالة.. فإذا عمل الفنان في المسرح ونجح يستطيع أن يؤدي كل ألوان الفنون الأخرى بسهولة، وبصراحة، من الصعب أن نقارن المسرح أيام زمان واليوم، خاصة وأن مسرح زمان كان يحمل رسالة نبيلة وهدفاً ومضموناً، وكان الحب هو السمة البارزة لجيل الفنانين، اليوم تغيرت نظرة المجتمع إلى الفنان وتغير المضمون، باختصار، المسرح في نظري هو «الكلمة»، الكلمة هي المسيطرة، وسيدة الموقف، لذلك لا أميل إلى «المسرح التجريبي» الذي يعتمد أكثر على العضلات والحركة».

وسعت أمينة رزق خلال مشوارها الفني بالتمثيل إلى الإخراج أيضاً، وعبّرت مراراً عن إرادتها في دراسة فن الإخراج لانطلاق رحلة جديدة، وخاضت التجربة بالفعل على المسرح الشعبي، إذ أخرجت ثلاث روايات قصيرة، كذلك حاولت الكتابة للمسرح.

٢٠٠ فيلم

في نهاية العشرينات من القرن الماضي كان يوسف وهبي يرى في السينما فناً جديداً وافداً، فقرر أن يجمع (المسرح والسينما)، في مدينة بناها في «إمبابة» وسماها مدينة «رمسيس»، وبنى فيها أول بلاتوه سينمائي لتصوير الأفلام الصامتة.. وفي عام ١٩٢٨، كان أول ظهور لأمينة رزق في الفيلم الصامت(سعاد الغجرية)، حيث قامت بتمثيل دور (الخطيبة)، والفيلم كان من إنتاج جبران نعوم والتاجر مسيو يوتشني، وقد استلمت أجرها عن الدور الذي قامت به في هذا الفيلم جنيهاً واحداً!! وقد عرض الفيلم في سينما متروبول.

وعندما نطقت السينما كانت أمينة رزق أول ممثلة مصرية تنطق وتطلق صوتها على الشاشة مع المخرج محمد كريم - أحد رواد السينما المصرية - في فيلم «أولاد الذوات» أمام يوسف شاهين، وقد أخذت أمينة رزق البطولة في هذا الفيلم من «بهيجة حافظ» التي تشاجرت مع «محمد كريم» في باريس أثناء التصوير، فسافرت أمينة رزق بدلاً منها للقيام بالبطولة مجاناً، تبعاً لعقدها مع مسرح رمسيس، بجانب الممثلة الفرنسية «كوليت درافيه» و«سراج منير» و«حسن البارودي».

آخر أعمالها على المسرح هو «يا طالع الشجرة» للكاتب توفيق الحكيم، وهي من إخراج سعد أردش

بعد ذلك قامت بالعديد من الأدوار المتميزة، وأصبحت من أعمدة السينما المصرية.. ومن أشهر أفلامها: «الدكتور، قلب امرأة، الدفاع، كليوباترا، المجد الخالد، عاصفة من الحب، أولاد الفقراء، الطريق المستقيم، البيت الكبير، الدفاع، دعاء الكروان، حب وإعدام، بداية ونهاية، الأم، أعز الحبايب، بائعة الخبز، صوت من الماضي، الشموع السوداء، مصطفى كامل، كلهم أولادي، بور سعيد، أربع بنات وعريس، في شرع مين، أين عمري، شفيقة القبطية، أرملة وثلاث بنات، أرض الأبطال، شريك حياتي، التلميذة، المجرم، العار، نساء محرمات، ٤ بنات وضابط، ملائكة في جهنم، اشهدوا يا ناس، شياطين الليل، الطوفان، التوت والنبوت، الكيت كات، أرض الأحلام، قنديل أم هاشم، الشيماء، أمهات في المنفى، المماليك، أريد حلاً، العاشقة وناصر ٥٦ ...».

إلى جانب ذلك خاضت أمينة رزق تجربة الإنتاج وأسست شركة «اتحاد الفنانين» مع أحمد بدر خان وعبد الحليم نصر، وحلمي رفلة، وأنتجت فيلمين هما: «قبلة في لبنان» و«ضحايا المدينة»، والأخير من تمثيل يحيى شاهين، زكي رستم، وإخراج نيازي مصطفى عن قصة ليوسف وهبي، وبسبب هذا الفيلم اقترضت من البنوك، وبعد جمع الإيراد أصبحت أمينة رزق مديونة بسببه بمبلغ ٦٠٠٠

جنيه، ونسخة الفيلم والنيجاتيف فقدتا تماماً، حتى تم العثور على نسخة الفيلم مؤخراً وعرض عرضاً خاصاً في مهرجان القاهرة السينمائي.

وتصف أمينة رزق هذه التجربة بأنها: «أقسى ما مررت به في حياتي».

الأم...

كانت أمينة رزق تؤدي في غالبية الأفلام التي قدمتها دور الأم بدءا من عام ١٩٤٥ ولم تكن تجاوزت الـ ٣٥ من عمرها في فيلم «الأم»، وتتالت أدوار الأم في مختلف الأفلام مثل فيلم: «دعاء الكروان» ١٩٥٣ الذي اختير من بين أفضل مائة فيلم في تاريخ السينما المصرية وكذلك فيلم «بداية ونهاية» للكاتب العالمي نجيب محفوظ، الذي قام بإخراجه المخرج الكبير صلاح أو سيف عام ١٩٦٠، والذي لعبت فيه دور أم مصرية فقيرة يموت زوجها فتحاول تربية أولادها الأربعة من بعده وسط أجواء من الفقر المدقع.

أما فيلم «أرض الأحلام» عام ١٩٩٣ فقد تفوقت في بعض مشاهده على الفنانة القديرة «فاتن حمامة» نفسها، حيث وصلت أمينة رزق في هذا الفيلم إلى قمة النضج عندما جسدت شخصية الأم، وكذلك قدمت في بعض الأدوار صورة الزوجة العاقلة والمضحية من أجل أبنائها.

حول شهرتها وتخصصها في تجسيد دور «الأم» توضح:

«بعد أن كنت أجسد دور الفتاة البريئة.. الضحية.. المغلوبة على أمرها.. أصبحت أقوم بدور الأم إلى جانب فردوس محمد وعلوية جميل وغيرها.. فقد تخصصت فردوس في تجسيد أدوار الأم «الطيبة» وعلوية «الأم الصارمة».. وكان لي نصيب أن أعبر عن أدق مشاعر الأم التي تشهد بقلب واجف انهيار أسرتها وتحاول بكل قواها أن توقف الكوارث المحدقة بفلذات كبدها.. وإذا كان دوري في فيلم «بائعة الخبز» ١٩٥٣ من أدواري الكلاسيكية فإن دوري في «دعاء الكروان» عام ٥٩ يعد من أجمل أدواري وحصلت عنه على وسام الاستحقاق من الدرجة الأولى من وزارة الثقافة.. ولن أنسى أدواري في «بداية ونهاية» والسقا مات «الذي قدمت فيه شخصية الجدة الحانية الضريرة التي فقدت ابنتها الوحيدة لتعيش حياتها من أجل حفيدها ووالده».

وقد عملت الفنانة أمينة رزق مع أجيال متعددة من المخرجين السينمائيين مثل: «محمد كريم، يوسف وهبي، أحمد بدرخان، نيازي مصطفى، حسن الإمام، حسن الصيفي، صلاح أبو سيف، كمال عطية، عز الدين ذو الفقار، سعيد مرزوق، نادر جلال، سمير سيف، داوود عبد السيد، علي عبد الخالق وإيناس الدغيدي»، كل هؤلاء رأوا فيها وجهاً مصرياً بسيطاً وحناناً جارفاً في ملامحها مع تعبيرات مليئة بمشاعر الأمومة مع مسحة من الحزن، وربما بسبب هذه الخصائص تم حصرها في دور الأم الذي أجادت فيه بشدة.

لم يختلف دورها في المسلسلات التلفزيونية التي يصعب حصرها عن هذه الاتجاهات، خصوصاً في مسلسلي «عصفور النار» للمخرج محمد فاضل، و«قال البحر»، عدا أدوارها الإذاعية التي برعت فيها، كما في دور أمينة زوجة سي السيد.

وعملت الفنانة أمينة رزق، مع أكبر مخرجي التلفزيون، نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: محمد فاضل، إسماعيل عبد الحافظ، وأحمد صقر وغيرهم، وكانت آخر طلة لها في مسلسل «للعدالة وجوه كثيرة» مع المخرج محمد فاضل، وقبل وفاتها بفترة قصيرة، انتهت من تصوير مسلسل «زينات والثلاث بنات» الذي عرض في رمضان عام ٢٠٠٢، فكاميرا محمد فاضل كانت أول كاميرا وقفت أمامها أمينة رزق، وآخر كاميرا صورتها، ويقول عنها محمد فاضل:

«لن يجود الزمان بمثلها، لا فنياً ولا إنسانيا، لأنها فنانة منذ اللحظة بدايتها وحتى آخر لحظة بالقوة نفسها، والاهتمام والالتزام ذاتهما، كما لو كانت تبدأ لأول مرة، فالتزامها كان غير عادي، لم تكن تتأخر أبداً عن عملها... فقد تعلمت منها الالتزام بالفن والأخلاق ورأيت فيها الفنان الذي يعيش لفنه، وأنا بصفتي مخرجاً أقول بكل ثقة إن أمينة رزق استطاعت أن تطور أداءها منذ بدأت مع يوسف وهبي بأداء وأسلوب ميلودرامي، واستطاعت أن تطور نفسها للتلفزيون.. كانت تلميذة نفسها..».

الحب والزواج.. والتمثيل

الفنانة القديرة أمينة رزق التي تفوقت في دور الأم، لم تتزوج وعاشت حياتها كلها راهبة في محراب الفن، ولم يكن غريباً أن يطلق عليها النقاد اسم «راهبة الفن» و«أم الفنانين».

ولعل هناك ما يفسر امتناعها عن الزواج، إذ قالت يوماً: «... بالنسبة إليّ كان الزواج سيمثل عقبة حقيقية أمام مستقبلي كممثلة، وأنا لا أحب التمثيل فقط وإنما



الام الحنون مع صلاح السعدني



ومع فاتن حمامة



أعشقه عشقاً، لم أكن أهتم بنفسي كفتاة إلا وأنا على خشبة المسرح أو أثناء تصوير مشهد سينمائي، حينها كنت أحس بأنني العروس في ليلة «دخلتها»، وكان عليّ أن أختار بين التمثيل والزواج، فاخترت التمثيل طبعاً».

وفي عام ١٩٢٧، أجابت أمينة رزق عن سؤال، سأله ناقد مجلة المسرح: لو قُدر لك يوماً أن تقفي بين أمرين الزواج والتمثيل فأيهما تفضّلين؟ أجابت قائلة: « أنا في هذه الحالات لا أتردد.. التمثيل عندي هو كل شيء.. أنا سعيدة بحياتي الفنية، فلا يمكن أن أتركها لأعيش عيشة زوجية لا أضمن إن كانت ستسعدني أم تشقيني، إنني أحب فني حب العبادة، وفي كل يوم أعد الدقائق والساعات في انتظار وقت العمل، وهذه الرغبة القاهرة لا يمكن أن تقاوم مطلقاً، وإذا قدّر الله لي أن أتزوج فليس معنى ذلك إنني أهجر المسرح مطلقاً، على أنني أتمنى من صميم قلبي أن أعيش طول حياتي عذراء مقدسة لا أعرض نفسي إلا تحت هيكل الفن، وفوق مذبحه الجميل».

مع ذلك تزوجت أمينة رزق مرة، ولكنه كان مجرد زواج على ورق، وتروي تفاصيل هذه الواقعة: «لم تكن المرة الوحيدة التي أُطلب فيها للزواج، وأتذكر أن نحو ١٤ رجلاً تقدموا لخطبتي وإن كانت الذاكرة لا تسعفني بأسمائهم وحكاياتهم، ولكنني أتذكر اثنين منهم؛ واحداً منهما كان من أصدقاء يوسف وهبي، كان شاباً ممتازاً، والثاني كان ضابطاً في الجيش، حضر مسرحية أمثل فيها، فأعجب بي وواظب على مسرحياتي، وأذكر أن اسمه علي وهبي، كان شاباً ممتازاً من النواحي كلها، لكن المشكلة أنني كنت رافضة فكرة الزواج، وعلى الرغم من ذلك لم ييأس فقصد أسرتي وطلب يدي، واستعان أهلي بصديقتيَّ زينب صدقي وفردوس حسن، اللتين ظلتا تلحان عليّ، حتى وافقت على أن استقبله في منزلنا، وعلى الرغم من ذلك تمنعت في تلبية طلب لقائه حتى خرجت وقلت له أنا في منتهى الأسف لن أتزوج، فترك «الشبكة» التي كان قد أحضرها معه وقال إنه سيظل متمسكاً بالأمل، ومن وقت إلى آخر ظل يتردد علينا، وكان يقول إن الحب يعذبه، ويبدو فعلاً أنه كان يتعذب بهذه المشاعر، فقد نصحه والده، وكان أيضاً ضابطاً في الجيش، بالسفر إلى أمريكا لكي ينسى أمينة رزق».

وأضافت: «هذه الواقعة حدثت سنة ١٩٢٨، وسافر صاحبنا وظل مدة عام كامل يبعث إليّ برسائله، ولكنني أردت أن أساعده لنسياني فلم أرد عليه برسالة واحدة، وانقطعت رسائله تماماً إلى أن فوجئت به بعد ١٤ عاماً يتصل بي تليفونياً ويطلب مقابلتي، والتقينا، وقال إنه تزوج بإنجليزية وانه اتفق معها على الطلاق والعودة لوطنها، وعاد يكرر طلبه بالزواج بي، ورفضت، لكن أسرتي تدخلت بشدة واضطررت إلى القبول، ولأنه لم يصدق نفسه، طلب أن نعقد القران فوراً، ونعتبرها فترة خطبة حتى تسافر مطلقته الإنجليزية، واستشرت يوسف وهبي، فنصحني بأن تكون العصمة في يدي، وأن أشترط في عقد الزواج ألا يمنعني من السفر والتمثيل، وأن يلتزم بدفع ألفي جنيه غرامة في حال إخلاله بهذه الشروط، ووافق».

وتختم هذه القصة بالقول: «الحقيقة أنه فقد احترامي لموافقته على شرط أن تكون العصمة في يدي، وكانت زوجته الإنجليزية لا تزال موجودة، وتشاجرنا ورفضت إتمام الزواج فاختفى من حياتي، بعد ١١ يوماً بالضبط من عقد القران، ونسيت أنني على ذمة رجل، لكن زميلاتي نصحنني بألا أترك الأمور معلقة فلجأت إلى محام، فأحضر المأذون وأتم الطلاق من دون وجوده باعتبار أن العصمة في يدي».

وعما إذا كانت نادمة على عدم زواجها قالت الراحلة في آخر حوار لها: «لم أندم على الإطلاق لأن هناك العديد من الأسباب التي جعلتني لا أفكر في الزواج بداية من عشقي لفني وكانت



أمينة رزق مع بعض الممثلات المصريات

متعتي الوقوف على خشبة المسرح أو إسعاد الجماهير فوهبت نفسي للفن، وخشيت على الفن من أن ينافسه أحد ويمنعني عنه، حتى لو كان زوجاً على رغم طابور المعجبين والخطاب الذين أرادوا طلب يدي، وكنت على يقين من أن أياً منهم لو وافقت على طلبه كان سيخيرني بين الفن أو الزواج، لذلك أصابتني عقدة نفسية من الرجال».

واختتمت الفقيدة الكبيرة قائلة: «استمر عملي في المسرح ٧٠ عاماً، حيث التحقت بفرقة يوسف وهبي منذ أن كان عمري ١٢ سنة و ٣ شهور، وأشاع البعض حينذاك أن السر وراء إحجامي عن الزواج هو حبي ليوسف وهبي، وهذا ما يثير في داخلي الضحك لأن حب الفن في أعماقي يتضاءل بجواره كل أنواع الحب، وإيماني حتى الآن بأن الفن لم يسرق عمري بل إنه منارة عمري وأسعد لحظاتي حينما يناديني أحد بلقب الفنانة لأن الفن رسالة فنية».

تكريم

حصلت أمينة رزق خلال مسيرتها الفنية على العديد من الجوائز وشهادات التقدير، منها الجائزة الأولى في الدراما (في بداية حياتها)، بعدها نالت أول وسام يقلد لسيدة في المغرب من الملك محمد الخامس.

ثم حصلت من مصر على عدة جوائز في المسرح، منها:

- وسام الفنون والآداب من الطبقة الأولى، من الرئيس جمال عبد الناصر، والجائزة الأولى كممثلة أولى في المسرح ومعها جائزة مالية قدرها ١٠٠٠ جنيه، وجائزة التتويج من مهرجان قرطاج المسرحي بتونس عام ١٩٨٣ لريادتها في فن التمثيل.. كما حصلت في السينما على عدة جوائز من النقاد والدولة عن أول أعمالها السينمائية، وتعد الجائزة التقديرية التي حصلت عليها من وزارة الثقافة عام ١٩٧٥ من أغرب الجوائز إذ حصلت عليها عن مشهد واحد ظهرت فيه في فيلم «أريد حلاً» أمام فاتن حمامة ورشدي أباظة، ومنحها الرئيس الراحل أنور السادات معاشاً استثنائياً تكريماً لجهودها وخدماتها للمسرح، وفي عيد الفن الثاني كرّمتها الدولة بشهادة تقدير، وحصلت على جائزة القمة الذهبية عام ١٩٩٠، وكرّمها مهرجان القاهرة السينمائي الدولي عام ١٩٩٦، ومهرجان مارسيليا المسرحي الفرنسي عام ١٩٩٩ وأصدر عنها كتاباً.

وتم اختيارها ضمن أهم الشخصيات النسائية خلال القرن العشرين في بانوراما المرأة المصرية عام ١٩٩٩، ونالت جائزة الريادة في التمثيل من جمعية



الفيلم ٢٠٠٢، وكرّمتها نقابة الممثلين ومهرجان المسرح الدولي بالكويت، كذلك كرمتها الدكتورة هدى وصفي، رئيس مركز الهناجر بمناسبة مرور ٧٨ عاماً على وقوفها على خشبة المسرح أثناء قيامها ببطولة مسرحية (الليلة الثانية بعد الألف)، وآخر تكريم لها كان في مهرجان الإسكندرية السينمائي عام ٢٠٠٢.

كما شغلت أمينة رزق عضوية العديد من الهيئات الثقافية والفنية مثل: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، وفي مايو (أيار) ١٩٩١ أصدر الرئيس حسني مبارك قراراً بتعيينها عضواً بمجلس الشورى، واستمرت فيه حتى عام ١٩٩٧ حيث حلت محلها الفنانة مديحة يسري.

رحيل راهبة الفن

أخيراً كانت أمينة رزق علامة متميزة من علامات المسرح والسينما والتلفزيون والإذاعة.. عاشت طوال حياتها تبدع فناً، وتتواصل مع جمهورها العربي الذي كانت تعتبره أعظم جائزة وأعظم تقدير، حتى رحلت في ليل ٢٣ آب (أغسطس) ٢٠٠٣، عن عمر يناهز الثالثة والتسعين، إثر إصابتها بهبوط حاد في الدورة الدموية بسبب وجود ورم في الرئة اليسرى مع اضطرابات في وظائف جهاز التنفس.

أثناء تشييع جثمانها

* ناقد وتشكيلي أردني

ghaziinaim@yahoo.com

الفيلم البرازيلي (وراء الشمس)

المقتبس عن رواية لإسماعيل كاداريه

حين تقدم البراءة نفسها قربانا لإنقاذ الحب وتغيير العالم

إبراهيم نصرالله *

An Arthur Cohn Production

Behind the Sun

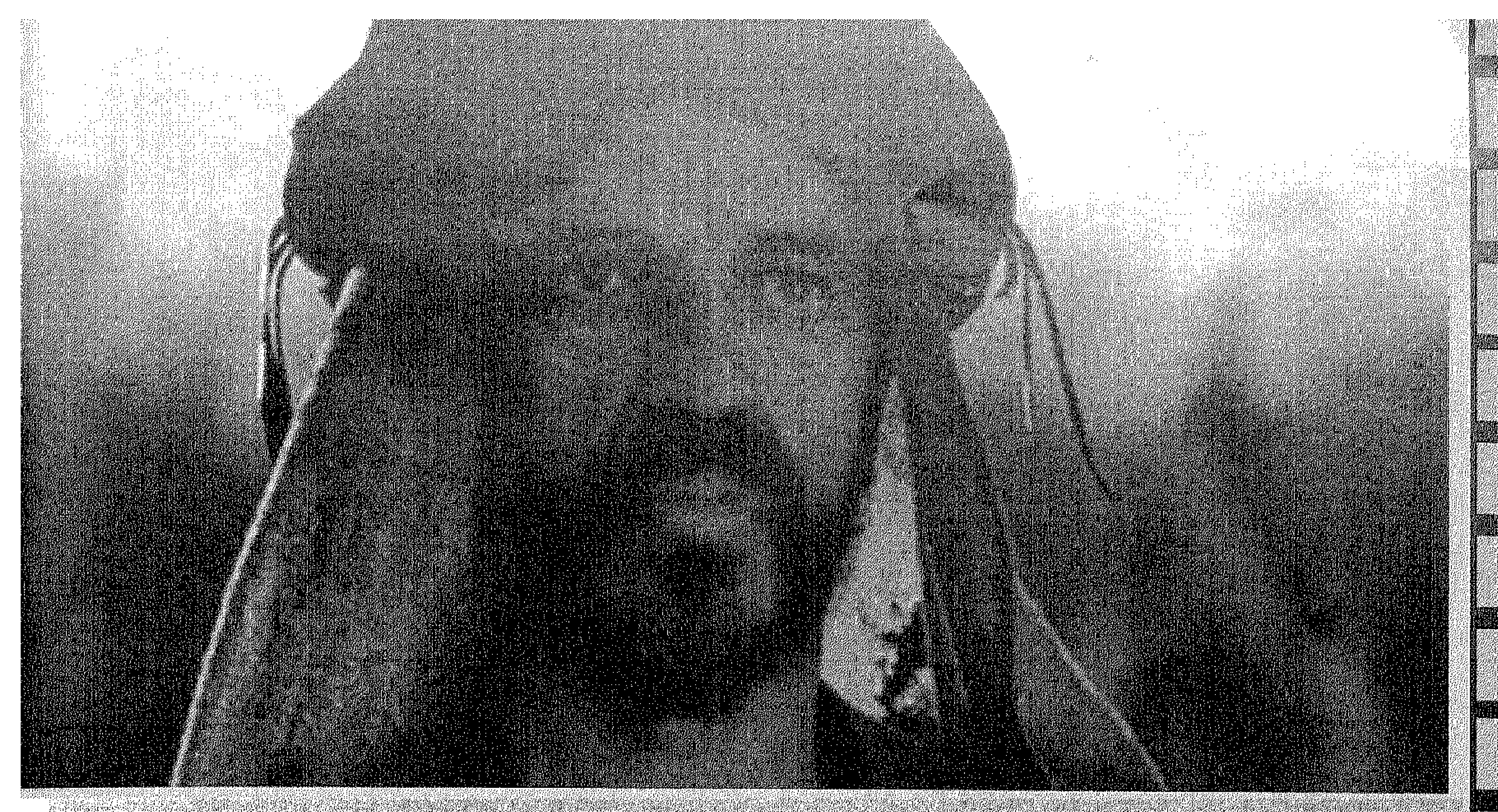


والتر سالايس، سينمائي غير عادي، قدّم أفلاما استثنائية بعمقها ومحليّتها وعالميتها أيضا. مخرج ومنتج وكاتب سيناريو أيضاً، أتيح لنا في العالم العربي أن نشاهد بصورة معقولة فلميه الشهيرين: (المحطة المركزية) و(مذكرات دراجة نارية) كمخرج، و(مدينة الله) كمنتج. تأثر بالسينما الجديدة، وفتنته الأفلام الإيرانية، أفلام عباس كاروتسامي بشكل خاص، يقول (لقد وسّعت السينما الايرانية رؤيتي لتلك الثقافة. هذا ما أحبه في السينما، حين تتيح لك أن تفهم الآخر على نحو أفضل، الآخر الذي لا يشبهك، وليس مثلك. أظن أن السينما تكون أكثر إثارة للاهتمام عندما تعرض المتنوّع والتعددية الثقافية).

بدأ سالاس حياته السينمائية في بداية التسعينات، وسرعان ما غدا واحداً من أهم نجوم مهرجانات السينما.

قبل ثلاثة أعوام قدّم هذا المخرج فيلمه (مذكرات دراجة نارية) متتبعاً رحلة آرنستو تشي جيفارا الشاب، الرحلة التي حملته عبر أمريكا اللاتينية، وحقق الفيلم نجاحا بارزا في العالم، سواء من حيث حجم المشاهدة أو من حيث الجوائز الكثيرة التي فاز بها، وقبله بسنوات كان قد حقق فليمه العذب والمعذِّب (المحطة المركزية) الذي يتتبع فيه حياة روتينية فارغة لامرأة تمتهن كتابة الرسائل للأميين في محطة للقطارات، لكن رسائلهم لا تصل أحدا، لأنها تقوم بحملها معها إلى البيت بدل أن تضعها في صندوق البريد. دورة قاتلة، وطريق لا يصل إلى نهايته أحد، لا هي، ولا أصحاب تلك الرسائل، لكن ظروف مهنتها تجمعها مع طفل ماتت أمه تحت عجلات سيارة، بعد أن أملت رسالتها على كاتبة الرسائل، وهنا تتقاطع حياة الطفل مع حياتها، لتجد نفسها في النهاية ملزمة به، وهي ترافقه في رحلة عبر البلاد للوصل به إلى أبيه، وفي هذه الرحلة تتغير حياة هذه المرأة اللامبالية بفعل البراءة، براءة الطفولة.

يقول المخرج عن فيلمه هذا (أظن أننا نعيش في مرحلة ثقافة اللامبالاة والشكوكية، وأنا لا أشعر باتفاق معها. هذا يعلل إلى حد ما واقع أن فيلمي يسرد الخلاص الذي يحدثه إكتشاف عاطفة الحب. هذا ما يتحدّث عنه فيلمي. إنه كذلك عن مسألة البحث، البحث عن عدة مستويات مختلفة. إنها قصة صبي يبحث عن أب لم يلتق به أبدا، وقصة امرأة تبحث عن مشاعر فقدتها منذ زمن، ومن بعض النواحي هو فيلم يبحث عن إقليم إنساني وجغرافي معين: ليس فقط شمال شرقي البرازيل، لكنه إقليم التضامن، إقليم الإخاء بين الأنداد. والفيلم يظهر أن ذلك الاتصال ممكن بين أفراد فقدوا كل اهتمام بالآخرين، وببعضهم البعض. إنه عن إمكانية أن يبدأ المرء حياته من جديد. الفيلم هو ضد هذا الاتجاه من الشكوكية، الذي فيه ربما نفقد



للاعتقاد بأن من الممكن استخدام أية وسيلة لبلوغ غاية محددة. لكن ذلك ليس صحيحاً. إنه عن مقاومة ذلك. تلك هي الثيمة الضمنية.

أشعر أن الفيلم هو في الواقع قصة اكتشاف الحب بين شخصيتين متباينتين وبائستين جداً. إنه عن إيجاد المرء مكانا له في العالم، ورؤية العالم ثانية كما ينبغي أن يُرى. بهذا المعنى فإن فقدان الهوية معلن بوضوح في البداية).

ولعل فيلم (المحطة المركزية- **Central Station**) يعتبر عتبة لا بد من اجتيازها لتأمل فيلمه (وراء الشمس - **Behind the Sun**) الذي يقتبس المخرج نصه عن رواية للروائي الألباني إسماعيل كادريه.

ولعل السؤال المهم هنا، كيف استطاع هذا المخرج أن ينقل الرواية لعالم مختلف ومغاير تماما، هو عالم البرازيل في بدايات القرن العشرين؟ لكن ما يطمئننا هنا أن المخرج يقتبس ولا ينقل، ولذا جاء فيلمه حرا وواسعا وسينمائيا بالدرجة الأولى ومتحررا من رواية كادريه التي تحمل عنوان نيسان المحطم **Broken April**، وليس هنالك مجال لأن يرهق المرء نفسه، هنا، وهو يشاهد هذا الفيلم، لأنه أمام سينما صافية تماما، سينما تبدو وكأنها متحررة من كل شيء سوى نفسها، ولذا ليس ثمة مجال للمضي قدما لمقارنة الفيلم بالنص الروائي بأي شكل من الأشكال.

***

على الرغم من أن (وراء الشمس) يقع في منطقة وسطى زمنيا، بين المحطة المركزية ومذكرات دراجة نارية، إلا أنه فيلم مختلف تماما من حيث التصوير، ومن حيث التقشف أيضا، فلا مدينة هنا تشكل خلفية للمشاهد كما في (المحطة..) ولا طبيعة متنوعة كما في (مذكرات..)، إننا في باحة بيت فقير في منطقة مهجورة لا بشر فيها تقريبا، قرية غريبة، إذا ما حدقت جيدا فلن ترى سوى عائلتين، لا شاغل يشغلهما سوى الثأر، فكلما سقط واحد من أفراد الأولى قتيلا على يد أحد أفراد الأخرى، تجلس العائلة (المنتقمة) في انتظار موت أحد أفرادها. وعلى الحائط الطويل، ليس ثمة هناك سوى صور القتلى: صف طويل من الصور وفراغ مجنون ينتظر صورة أخرى.

في هذا العالم الغريب هناك ولد صغير بلا اسم، وإن كانت كلمة (ولد) التي ينادونه بها اسما، فلا شيء له خارج هذه الهوية الضائعة المضيعة. ولد يراقب بعينيه ويعيش كابوس مقتل أخيه الكبير ليلة بعد أخرى، وهو يعدّ النفس لفقدان أخيه الآخر في دورة الدم تلك.

ينفتح الفيلم على جاموستين تدوران لتشغيل معصرة قصب السكر العائدة لعائلة بريفيس التي ينتمي إليها الطفل، وصوت الصغير يعرّفنا بأفراد العائلة، قبل أن يموت بلحظات: اسمي باكو، إنه اسم جديد، ولهذا لم أعتد عليه بعد، أحاول أن أتذكر القصة، أحيانا أستطيع وأحيانا أخرى يختلط الأمر، لأن هناك قصة أخرى، إنها عني، وعن أخي، وعن قميص يتطاير في الريح).

ينطلق الفيلم ويقوم على فكرة تقاليد الثأر، لكنه لا يقدّم حكاية عادية، لا في تفاصيلها ولا في طقوسها، فالقاتل يستطيع أن يذهب إلى بيت القتيل ويبكي عليه!! دون أن يمسه سوء، فالجولة تقضي بأن ينتقم وذلك ما يقدره ويتفهمه الجانبان! وهو يستطيع أن يغادر البيت الغارق في الفقدان نحو بيته بأمان، دون أن يتعرض له أحد، لكن ذلك مرهون بهدنة دائماً، وليست الهدنة فترة زمنية مفتوحة يحدد موعدها البشر، بل الطبيعة، إذ يوضع قميص القتيل على حبل الغسيل في انتظار أن يتحول لون الدم إلى أصفر، وينتظر أهله اكتمال القمر، وحين يتم ذلك يحمل المنتقم بندقيته ويذهب للأخذ بثأره.

يبدو القتل هنا ممنهجاً وله قوانينه وأعرافه التي لا يستطيع أحد الخروج عليها. يطلب أحد شباب عائلة.... من كبير العائلة الضرير أن يسمح له بجمع عدد من الرجال والذهاب للقضاء على أسرة بريفيس بأكملها، لكن الرجل العجوز يردعه: (سأعيد عليك القول وللمرة الأخيرة، إن البشر متساوون فيما يملكون من الدماء، ليس لديك الحق في أن تأخذ دما أكثر مما أخذ منك، وإلا ستدفع الثمن مضاعفا.. هذا ما علمه لي أبي وما علمه له والده..)

القانون الوحيد الذي يبدو أنه يحكم البريّة القاحلة التي يتنازعون على امتلاك أرضها، هو قانون الانتقام، ووسط هذا الموت المحدق بكل شيء، والعبثية المطلقة والاستسلام الكامل لدورة القتل، التي لا تختلف أبدا عن استسلام الجاموستين لدورة المعصرة، والتي تدفعهما في النهاية كما يلاحظ (الولد) أن تدورا حولها، حتى بعد انتهاء العمل، ودون أن يكون النير على عنق أي منهما.

وسط هذا كله لا تبدو أي إشارة للحياة سوى تلك التي في قلب (الولد)، فهو الذي يرى، وهو الذي يفزع، وهو الذي يحلل، وهو القابل للحياة. وهكذا ما إن تلوح عربة السيرك حتى تتغير حياته، كما ستتغير حياة أخيه فيما بعد بتحريض من الصغير نفسه.



يسأله الرجل في العربة عن اسم قرية ما، فيشير الولد إلى الاتجاه الذي تقع فيه القرية المطلوبة وحين يسأله عن اسم قريته يرد: نهر الأرواح!

- وأين هو النهر يسأله الرجل؟

فيرد الولد: لقد جفّ، وبقيت الأرواح فقط.

ليس الحوار هنا شيئا عابرا، فما تبقى في المكان هنا هي الأرواح، أو ربما الأشباح، أشباح القتلى الذين تغطي صورهم الجدران؛ أما البشر، فما هم سوى أدوات شقية لا تستطيع أن تحصد سوى الأرواح، فوق أرض لا يعرفها المطر، ولذا حين يسقط هذا المطر في النهاية بقوة حلم (الولد) فإنه يسقط ليكون رمزا لتغيير ما قادم، لكن الولد هو وحده القادر على صنعه!

لا يعرف هذا الصغير، الذي ليس له من هذا العالم سوى أرجوحة معلقة في غصن شجرة عملاقة متيبسة، محترق قلبها، أي شيء عن العالم الخارجي، وفقدان الهوية طاحن من جهتين، إذ إنه لا يعرف له اسما، كما أنه لا يعرف شيئا خارج هذا الجحيم.

وهكذا حين تهديه فتاة السيرك كتابا، تفتح له بوابات العالم.

تسأله الفتاة: هل تعرف القراءة؟

فيجيب: أستطيع أن أقرأ الصّور!!

ومن هذه الصور، صور الأسماك وجنيات البحر يخلق عالما جديدا وقصصا ونراه لأول مرة قادرا على أن يبتهج وينفعل بشيء مفرح.

لكن هذه البراءة ليست كافية بتعبيراتها الأولية على إنقاذ العالم، إذ لا بد من أن تنغرس الأقدام في الدم.

يذهب شقيق الولد ويأخذ بثأر أخيه الأكبر، ويذهب بعدها ليقدم العزاء في بيت القتيل، فينفرد به العجوز الضرير ويسأله: كم عمرك؟

فيرد: عشرون سنة.

فيقول له العجوز: الآن انقسمت حياتك إلى قسمين. السنوات التي عشتها بالفعل والزمن القصير الذي تبقى لك (قبل اكتمال القمر). هل جرّبت الحب من قبل؟ لن تجربه أبدا!

إن حديث العجوز هنا مشبع بالانتقام، والكراهية، ولذا فإن التهديد الوحيد الذي يبدو أنه يهدد حياة الشاب هو أنهم لن يسمحوا له، ومعهم الزمن، بأن يعيش الحب. ذلك هو العقاب الذي يدركونه، لكنهم رغم ذلك لا يعيشون هم أنفسهم الحب بأي شكل

من الأشكال.

كان لا بد من الحب إذن كي ينجو ذلك العالم من الجحيم الذي يعصف به من كل جانب. وهكذا يغدو وصول فتاة السيرك طوق النجاة، إذ إن بوادر الحب تبدو أقرب بكثير مما تخيل العجوز، فالفتاة تقع في حب الشاب ويقع هو في حبها، في الوقت الذي يكون فيه العجوز ينظر إلى السماء منتظراً اكتمال القمر، وينظر إلى القميص الذي تصفعه الريح منتظراً تحوّل لون الدم إلى أصفر.

وصول الحب هو الذي يعيد ترتيب كل شيء، هذا الزائر الغريب لبرية الكراهية.

بتحريض من الولد، يهرب الأخ الشاب ويقوم برحلة طويلة في عربة السيرك، ويجرب لأول مرة دوراناً من نوع آخر، غير دوران الجاموستين، الذي هو في الحقيقة دوران الجميع هناك، يجرب دوران الفرح، حين تتسلق فتاة السيرك حبلاً ويبدأ هو التلويح به، حيث يشكل جسدها مروحة بهجة لا حدود لها، وتظل تدور إلى أن يهبط الليل.

لكن هناك نداء أقوى من كل نداء، نداء يتغلب على الحب، فيعود الشاب إلى أسرته، لتفاجأ أمه به، هي التي تمنّت رحيله للأبد، مثلما تمنى أخوه الولد، وقال ذلك بصوت عال فتلقى صفعة أطاحت به أرضاً، لأن في ذلك مساساً بشرف العائلة.

أول شيء يفعله الشاب حين يعود أن يصعد إلى الأرجوحة، كما لو أنه يريد استعادة مشهده مع فتاة السيرك، يدفعه الولد فيطير في الهواء، لكن الحبل ينقطع ويسقط الشاب بلا حراك. يصيب الفزع الجميع، والأب بشكل خاص، كما لو أنه لا يعرف أن ولده على رأس قائمة القتلى وأنه سيموت على أي حال.

لكن الشاب يخدعهم، إذ ما يلبث أن يُشرع عينيه ويحتضن الولد، وهنا يضحك الولد ونرى الأم تضحك للمرة الأولى وكذلك الأب والأخ الصغير.

إنهم فرحون بنجاته، فرحون بأنه لم يزل على قيد الحياة، لكن ذلك لن يُثني الأب عن دفع ابنه لحلبة الموت، دون أن ينسى أن يوصيه بألا يترك بندقيته.

وصول فتاة السيرك فجأة إلى بيتهم، يدفع بالأمور إلى نقطة أخرى، إذ يعيش الشاب الحب، وهكذا تندحر نبوءة العجوز السوداء، لكن المنتقم يصل في اللحظة ذاتها، ويراه الولد، ولذا، كان لا بد من البراءة أن تتقدم لإنقاذ العالم.

يرتدي الولد قبعة أخيه ويسير تحت المطر ضحية جاهزة لاستقبال الموت، من أجل حماية الأخ وحماية الحب.

والنتيجة واضحة هنا، لأن الفريسة سهلة.

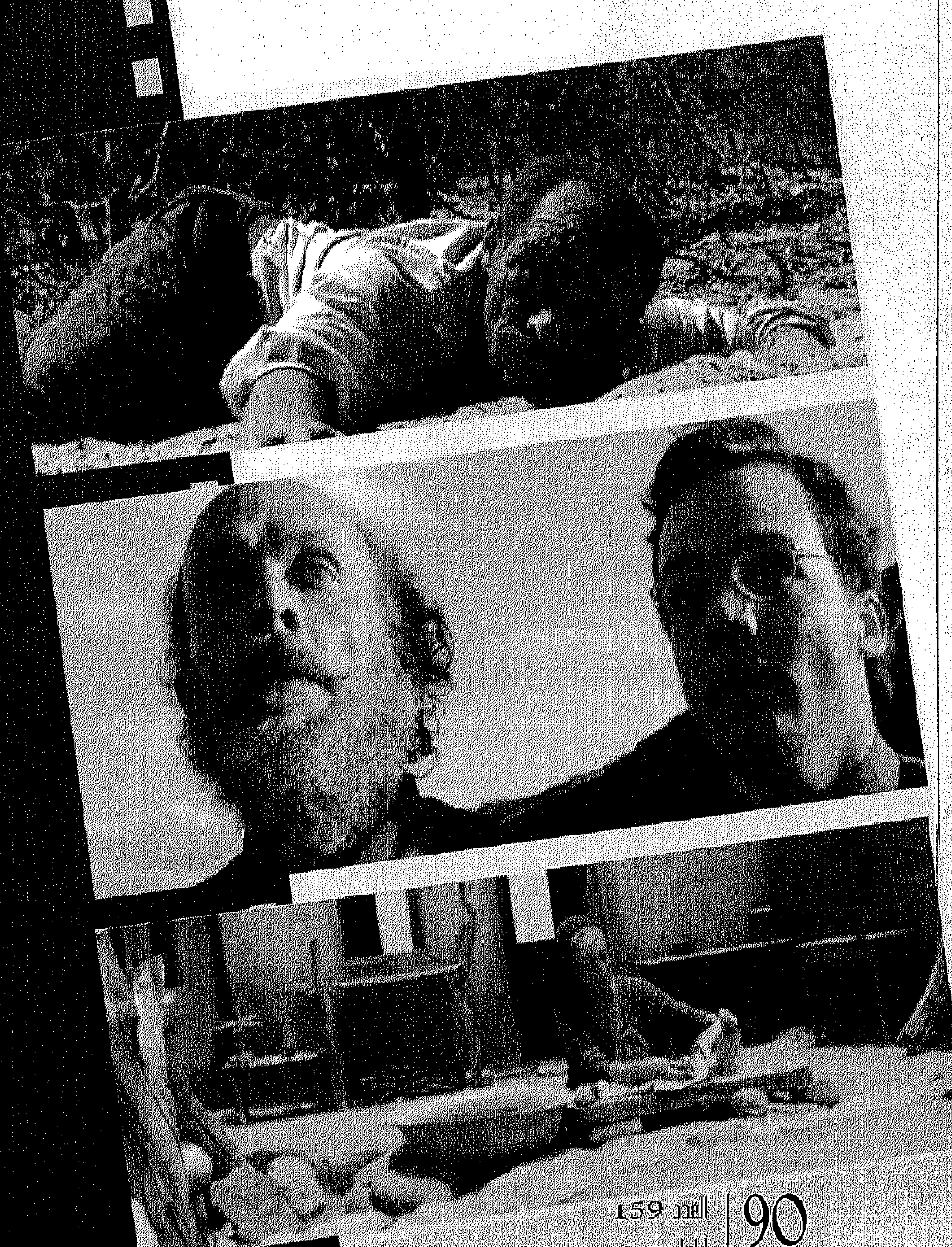
لكن الولد لا يخرج من هذا العالم بلا هوية، كما عاشه، إذ يعطه لاعب السيرك (زوج أم الفتاة) اسماً هو باكو، اسم سمكة نهرية. وقبل الموت يصف قريته: إنها قرية (نهر الأرواح) وهي تقع وسط العدم، كل ما نعرفه أنها تقع فوق الأرض وتحت الشمس، إنها شديدة الحرارة لدرجة تجعل قلوبنا تغلي كإناء عصير قصب السكر فوق النار.

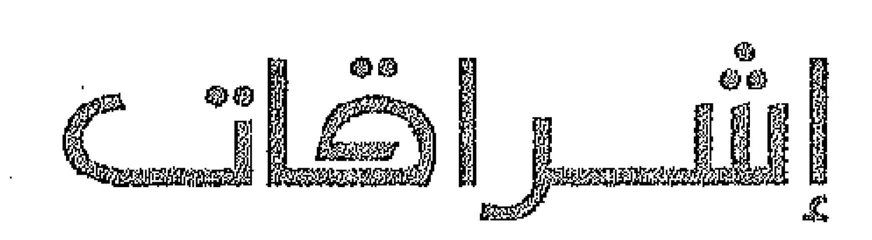
في هذا العدم، تحت شمس حارقة، يولد البشر ويعيشون كأذرع طويلة للموت، يحصد الواحد منهم روح الآخر، ويجلس في انتظار اكتمال القمر وأفول حياته. وعلى الرغم من أن أحداث الفيلم تدور في فترة زمنية يفصلنا اليوم عنها قرن كامل، إلا أنه صورة متجددة لما حدث بعد ذلك الزمان وما زال يحدث، حيث يبدو القتل أكثر سهولة بكثير من كلمة طيبة، وتبدو المسافات أكثر اتساعاً بين البشر، وقد تم تحويل القتل إلى شريعة يحميها القانون.

لا يذهب كاتب أو مخرج كبير إلى مرحلة زمنية بعيدة، فقط ليقول: لقد كان ذلك يحدث في الماضي. يذهب إلى هناك ليقول، إن ذلك ما زال يحدث ويتواصل وتتزايد قسوته يوماً بعد يوم.

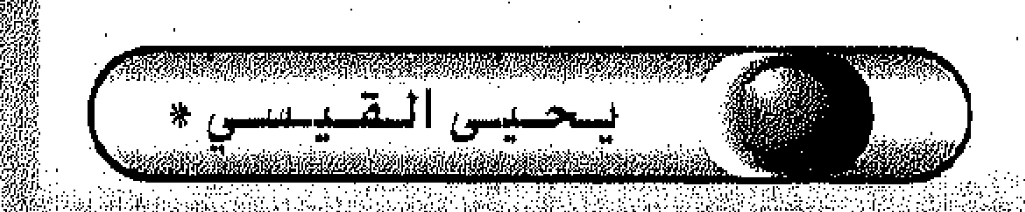
بقي أن نشير إلى أن هذا المخرج سبق له وأن فاز بعدد من الجوائز الكبيرة من بينها أوسكار أفضل فيلم أجنبي وجائزة الأكاديمية الفرنسية وجائزة الأندبندنت عن (المحطة المركزية)، وجائزة جمعية النقاد الأمريكيين عن فيلم (مذكرات دراجة نارية) وجائزة غولدن غلوب وأكاديمية السينما البريطانية ومهرجان فينيسيا عن فيلم (وراء الشمس) وإلى ذلك العديد من الجوائز الكبيرة.

*شاعر وروائي أردني
www.ibrahimnasrallah.com





الكتابة الإلهامية بفعل الأرواح السامية



يحيى القيسي *

شهدت فترة الخمسينات والستينات في مصر تحديدا انتشار ظاهرة الجمعيات الروحية،وجلسات تحضير الأرواح، ونشط أساتذة جامعات وأدباء كبار في هذه الحلقات،وتعميق الاهتمامات بما وراء عالم المادة، ويكفي أن نذكر مثلا الأديب والمفكر الإسلامي د. مصطفى محمود الذي قدم بعض الاعترافات في هذا الاتجاه، وقد نشرت في عدد من مجلة «لوتس» الثقافية المصرية قبل أشهر قريبة، ومن خلال تجربته نتعرف على استشارات ومساعدات روحانية كان يقدمها لشخصيات إبداعية مثل إحسان عبدالقدوس ومحمد عبدالوهاب وغيرهم، أما د. رؤوف عبيد أستاذ الحقوق والباحث الشهير في الباراسايكولجي فقد انشغل طويلا في تتبع الظواهر الغريبة، ومن كتبه المعروفة «الإنسان روح لا جسد» في جزأين، ولكن كتابه الأكثر غرابة هو «في الإلهام والاختبار الصوفي» الذي صدر عام ١٩٨٦، وفيه رصد معمق لما يدعى حالة «الإملاء» أي أن تملي روح شاعر راحل أو أديب أشعارها او نصوصها عبر وسيط روحاني إلينا نحن الأحياء، الكتاب ينشغل أساسا بأمير الشعراء شوقي الذي رحل عام ١٩٣٢ وكيف تم الاتصال بروحه بعد وفاته بسنوات طويلة ليملي عددا كبيرا من قصائده الجديدة..!

قد يظن بعض القراء أن أتحدث هنا عن حالة من الشعوذة أو التخريف، ولكن الأمر جدي، وتم عرض القصائد الجديدة التي تشبه تماما قصائده التي كتبها في حياته على عدد كبير من الأدباء والنقاد الذين يعرفون تماما طبيعة تجربته وخصوصية لغته،وكانت المطابقة إلى حد الإدهاش،وإذا أخذنا حالة أخرى من التراث الصوفي الإسلامي وهي كتابات الشيخ الأكبر ابن عربي، لاكتشفنا أن الرجل كان يعترف بأنه (يملى عليه) ولم يأت بالأربعمائة مجلد من نفسه، ولعل كتابه الشهير «فصوص الحكم» الشاهد الأكثر وضوحا على ذلك إذ اعترف بأنه إملاء مباشر من رسول الله صلى الله عليه وآله وبارك، ومؤخرا التقيت في عمان بكاتبة أميركية روحانية اسمها باتريشا كوري وهي مؤلفة لعدد من الكتب حول حضارة الأطلانطيس الغارقة أثناء الطوفان الشهير،وقالت لي بأن كتبها أمليت عليها كلمة كلمة من أرواح سامية من السريان الذين كانوا يعيشون على الأرض قبل آلاف السنين،وأنها تسجل ما يأتيها من هواتف داخلية أو نداءات من هذه الأرواح في ساعات معينة، وإذا ما انتقلنا إلى التحليلات الأدبية النقدية فإن هناك من يؤمن بالإلهام الشعري والأدبي، ولنا في «وادي عبقر» كفكرة متخلية مثال ساطع، والكثير من الأدباء الكبار اعترفوا بأن كتاباتهم تدفقت عليهم في لحظات معينة، وأنهم انتبهوا إلى إنهائها دون وعي تام،وكأنهم كانوا تحت تأثير ما يشبه النوم، وإذا أردنا أن نفسر حالة «الإلهام» من ناحية دينية وعلمية لنقربها إلى أولئك النفر من النقاد والأدباء الذين لا يؤمنون بها، لاحتجنا إلى صفحات كثيرة، غير أن أفضل شيء في هذا المقام الذي تتسع فيه الرؤية وتضيق العبارة، أن نقول بأن الإنسان كائن بيولوجي الكترومغناطيسي، أي مكون من مادة وهالات من الطاقة حوله،وإذا كان شفافا، وصافي الذهن،وله طبيعة استعدادية للتواصل مع من هو أعلى منه ترددا، ولطافة أي مع الأرواح السامية التي تملأ الكون، فإنه يستطيع أن يتلقى بعض الإشارات أو النصوص من عوالم عالية،وأننا إذا سلمنا بأن الجسد هو الذي يرحل وأن الروح باقية وتعيش في برزخها الخاص، فإن الاتصال بها ممكن علميا ومقبول من الدين أيضا، ولكننا بالطبع لا نريد القول هنا بأن كل كتابات الأدباء إلهام، بل بعضها فقط وفي حالات معينة، ولا نستطيع أيضا أن نقيس الأمر بالعلم العادي أو نثبته،ولا بقدرات العقل البشري المحدودة، ولهذا يبدو الأمر نوعا من الخيال عند الكثيرين،ومثيرا للسخرية أيضا.

ما أود قوله في هذه العجالة أن علينا أن لا نغلق عقولنا عن التفكير،ولا خيالنا عن الجموح، فليس كل ما لا نعرفه غير موجود،وليس كل ما لا نعرف تفسيره أيضا حالة من الصدفة أو الغموض، ولعل أصحاب المدرسة التي لا تؤمن بالإلهام البتة أن تعيد النظر مجددا في طروحاتها بالنظر إلى التطور العلمي الهائل الذي أضاء لنا بعض الملامح،وإلى التقدم أيضا في الدراسات الروحانية، والتفسيرات الجديدة للديانات ونصوصها اعتمادا على ذلك.

روائي أردني
yahqaissi@gmail.com

إصدارات

■ إعداد:
د.أحمد النعيمي *

ندوة حول السمرة في كتاب

بدعم من وزارة الثقافة، وعن رابطة الكتاب الأردنيين، ضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدر كتاب جديد بعنوان: «ندوة» لمجموعة من الباحثين الذين تناولوا أعمال الأستاذ الدكتور محمود السمرة بالدراسة والتحليل.

يقع الكتاب في (١٠٦) صفحات، ويضم مقدمة بقلم الأديبة روضة الهدهد، كما يضم المواضيع والدراسات التالية: النقد التطبيقي عند محمود السمرة للأستاذ الدكتور ناصر الدين الأسد، ومحمود السمرة العالم الانسان للاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين، ومحمود السمرة وفلسطين للأستاذ الدكتور محمد حور، ومحمود السمرة: الرؤية والمنهج للأستاذ الدكتور زياد الزعبي، والأستاذ مبدعا للأستاذ الدكتور خليل الشيخ، ومحمود السمرة سادن العقل والحرية للاستاذ الدكتور سمير قطامي، وعلمية نقد العقاد للدكتور ايوب ابو دية. كما يضم الكتاب «شهادة» للدكتورة فريال العلي، وقصيدة بعنوان: «لا أعتذر إليك» للشاعر حيدر محمود، وقصة بعنوان: «أقوى من الموت» من تأليف الأستاذ الدكتور محمود السمرة نفسه.

وقد تصدرت الكتاب كلمة توضيحية لمضمونه جاء فيها: «أوراق الندوة العلمية التي أقامتها رابطة الكتاب الأردنيين تكريماً لمعالي الأستاذ الدكتور محمود السمرة تقديراً لجهوده الموصولة في التدريس الجامعي، والتأليف في مجالي الأدبين العربي والغربي، وفي مجالات: النقد الأدبي، والقضايا القومية والفكرية، والترجمة، والعطاء الأكاديمي المتميز».

وإذا كانت الأديبة روضة الهدهد قد ذهبت في كتابتها للمقدمة إلى أن «أدباء الجيل الغاضب» للدكتور محمود السمرة كان أول لقاء لها به، ولم تستطع منذها أن تنسى الكتاب ولا الكاتب، فإن الدكتور ناصر الدين الأسد يوضح لنا بأن للسمرة عناية خاصة بنقد الشعر، بالإضافة إلى عنايته العامة بنقد النثر.

ويقول الدكتور ابراهيم السعافين في ورقته: لعل الجانب الإنساني من أهم الجوانب التي تبهرك في شخصية الدكتور محمود السمرة، فهو مع شخصيته المهيبة التي لا تقتحمها العين، ودود محب محبوب تشعر أمام شخصيته الأنيقة الجذابة بالتوقير والاحترام.

ويؤكد الدكتور محمد حور أن السمرة واحد من المفكرين العرب الذين اهتموا بقضية فلسطين، ورصدوا ما دار حولها من تشخيص وتحليل وتعليل، بينما يؤكد الدكتور زياد الزعبي على أن السمرة قامة من القامات العربية التي ينبغي أن نحتفي بها على مدار اللحظة، وأن تدافع عنها لأننا نرتقي بها.

ويوضح الدكتور خليل الشيخ بعض الجوانب في شخصية السمرة، ذلك أنه لا يحب أن يمن على أحد، كما يحب ألا تعلم يسراه ما تعطي يمناه، وهو يحترم الجميع بدون استثناء، بينما يوضح الدكتور سمير قطامي بأن الحرية تبدو في أسلوب حياة السمرة، كما تبدو في كل ما كتب.

أما الدكتور أيوب أبو دية فيقول: لقد كان من بواعث اغتباطي ودواعي سروري أن اكتب عن الدكتور محمود السمرة رغم أنني لم أسمعه يحاضر سوى مرة واحدة.

وتقول الدكتورة فريال العلي في شهادتها: لقد قدم أستاذنا الكثير لتلاميذه ومريديه، وترك بصماته المتميزة على كل منصب عام حل فيه، فأسس وبنى، وطور وأعلى صروحا علمية دون أن يثير حوله الزوابع، أو ينسب لنفسه ما ليس من صنع يده، وقد يكون هذا التواضع في العلم والعمل قد فوت عليه جمع ثروة كبيرة، لكنه – شأن كل من نذر نفسه للعطاء – غني بحب الناس له، وتقديرهم لإنجازاته وإسهاماته، وتبجيلهم لأخلاقه.

ويبدأ الشاعر حيدر محمود قصيدته على هذا النحو:

يا «طنطورة»

يا سيدة البحر الأسرة المأسورة

أهديك الليلة باقة شعر

من بستان القلب

وأطلق روحي.. عصفورة!

وأجيء على أهداب الشوق

أجيء.. أنا والأحباب

الشعراء.. النقاد.. الكتاب

لنقيم «لمحمودك» فرحاً في دار «السمرة»

أو في دار «اليحيى» العامرة المعمورة

حليب المارينز

لـ «عواد علي»

عن دار فضاءات للنشر والتوزيع في عمان، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٨، صدرت الطبعة الأولى من رواية بعنوان «حليب المارينز» من تأليف الناقد والأديب العراقي عواد علي.

تقع الرواية في (٢٥٢) صفحة، وتضم جملة من الفصول التي حملت عناوينها أسماء، ومن هذه الأسماء التي جاءت كعناوين للفصول: عشتار، ساهر، بشار، آنيا، دلشاد، سامر، رشيدة، وروزا.

والناظر في هذه الأسماء سرعان ما يلاحظ أنها تنتمي إلى أكثر من قومية، كما تنتمي إلى أكثر من ديانة.. وما يجمع هذه الأسماء أنها تنتمي إلى أرض العراق الذي كان في يوم ما مثالاً للتعايش السلمي بين القوميات والاثنيات.

تعتمد «حليب المارينز» تقنية وجهة النظر في بنائها السردي، فكل شخصية من هذه الشخصيات تسرد من زاويتها الخاصة ما آلت إليه الأمور في العراق من عذاب واحتلال ودمار، كما تسرد في الوقت نفسه عذاباتها الخاصة من عائلية واجتماعية وشخصية.

وعلى الرغم من أن هذه الرواية هي الأولى لكاتبها الذي عرفناه ناقداً متميزاً خاصة فيما يتعلق بنقد المسرح، فقد جاءت متميزة، بحيث استطاع عواد علي أن يمسك بخيوط اللعبة السردية، وأن يدير دفة الأحداث من خلال علاقة تكاملية بين الزمان والمكان والشخوص.

وإذا كان الزمن الخارجي أو ما يسمى بالزمن العام أو الكرونولوجي يبدأ في هذه الرواية منذ احتلال العراق على يد الأمريكان، فقد أبدع الكاتب في التعامل مع لعبة الزمن من جوانبها كافة، خاصة ما تعلق منها بالزمن النفسي أو السيكولوجي، ومراوحة الزمن ما بين استرجاع واستباق.

وفيما يتعلق بالمكان فعلى الرغم من أن مسرح الأحداث هو العراق بكل مساحته الشاسعة إلا أن هذا المسرح ظل مفتوحاً على الخارج، وعلى مدن عربية وأوروبية مثل عمّان، وأوتاوا.

يحمل الفصل الأول من هذه الرواية اسم «عشتار»، أما البداية فتكون من كندا، وعلى وجه التحديد من أوتاوا: «مع إطلالة ابريل انهمر الربيع على أوتاوا دفعة واحدة فتفتحت في حدائقها ملايين من زهور التوليب...».

وعلى الرغم من أن البداية كانت من هناك، فإن عين عشتار كانت مغروسة في قلب العراق الجريح والذبيح، وعلى لحظة سقوط بلد لم يعتد السقوط: «عقب مرور ساعة على إسقاط التمثال رأيت سامر يخرج بعض الأوراق، ويشرع في الكتابة، وما أن انتهى حتى عرض عليّ المقالة لقراءتها». أما عشتار فكتبت قصيدة عن نهر دجلة الغارق في فجيعته، إذ:

«ليس يعرف أين يمضي
هل إلى مأتم في الكرخ
أم إلى مقبرة في الرصافة؟»

وفي فصل آخر من فصول الرواية، ويحمل اسم «عشتار» أيضاً، نشاهد كنوز العراق وحضارته وهي تنهب، نشاهد عشرة آلاف عام من ذاكرة الإنسانية تؤول إلى الضياع، وهنا تكتب عشتار قصيدة أخرى:

«هل كان عدلاً أن تموت بلادي...
وينهب اللقطاء بذرتها
ومفاتيح طفولتها
لتحيا خلف غيومها:
أنصاف بلاد
وأشباه بلاد؟»

وإذا كان من الصعب في هذا العرض الموجز أن نقف على جميع الجوانب الفنية والمضمونة المتعلقة بهذه الرواية التي تؤرخ لذاكرة هزيمة، وسطو مسلح على شعب بأكمله، وتمزيق هذا الشعب، فإنه يمكننا أن نوجز فنقول: إن من يقرأ رواية «حليب المارينز» لمؤلفها عواد علي يصل إلى حقيقة مفادها أن الذي هزم لم يكن العراق وحده، ولكن الأخلاق والقيم النبيلة هزمت معه أيضاً.

غبطة برية

لـ «جمانة مصطفى»

عن دار الفارابي للنشر والتوزيع في بيروت، صدرت الطبعة الأولى من ديوان شعر بعنوان «غبطة برية» للشاعرة «جمانة مصطفى»، وهي شاعرة أردنية من مواليد عام ١٩٧٧، وعملت في الصحافتين المقروءة والمرئية.. وهذا هو الديوان الأول لصاحبته.

يقع الديوان في (١٨٢) صفحة، ولم تضع الشاعرة لقصائدها عناوين تقليدية، بل قامت بتقسيم الديوان إلى فصول من الفصل الأول حتى السابع.

يبدأ الفصل الأول من هذا الديوان على هذا النحو:

«لا أؤرخ شعري

لا أذكر الأسماء ولا الأماكن

لأن القصائد

ليست قبوراً»

ومثل هذه البداية تتيح للقارئ أن يستنتج أن الشاعرة تسعى للانفلات من الأطر التقليدية للإبداع إلى إطار أوسع، وهو الرغبة في التجديد والابتكار، فإلى أي مدى نجحت الشاعرة في ابتداع إطار جديد لشعرها؟ إن الإجابة عن هذا السؤال لن تكون مكتملة لأن تجربة الشاعرة ما زالت في بدايتها، فما بين أيدينا ليس سوى «ديوان أول» لشاعرة تسعى لما هو أبعد من البدايات. وهنا نستطيع أن نقول بثقة: إن بداية جمانة بداية موفقة؛ ذلك أن الإبداع الحقيقي يعمل في منطقة الخيال، وليس للخيال الإنساني حدود مرسومة ينبغي التقيد بها.

وتبدو الشاعرة مدركة لهذا الأمر في المقطع الثاني من فصلها الأول، وفيه تقول: «ليست لي سيرة تروى

هي..

أنا..

هنيهات ضاحكة في سير من عبروني»

في الصفحة الأولى من الفصل الثاني لا تقول الشاعرة كلاماً كثيراً، إنها لا تردد سوى أربع كلمات:

«تحتفين بالضوء

كأنه ضيف...!»

وهي كلمات لا توحي بالتشاؤم بقدر ما توحي أن لحظات الفرح في حياتنا عابرة، سريعة، خاطفة، كأنها ضوء خاطف، سرعان ما يظهر وسرعان ما يتلاشى. وإذا كانت العتمة هي نقيض الضوء، فقد ظهر مثلاً هذا الأمر جلياً واضحاً في المقطع أو الصفحة التالية من القصيدة نفسها: «ينسل النمل إلى الغرفة المعتمة في القلب».

وإذا كان لنا أن نقف عند بدايات فصول أو قصائد ديوان «غبطة برية» فإننا سنلاحظ أن الشاعرة ظلت حريصة على أن تبدأ كل فصل أو قصيدة بصفحة مستقلة لا يزيد عدد كلماتها عن خمس، حيث يبدأ الفصل الثالث على هذا النحو:

«الأيام التي أردتها

لم تفز بي»

ويبدأ الفصل الرابع على هذا النحو: «مضحك

كم يشبه أحبتي أعدائي»

والفصل الخامس يبدأ على هذا النحو: «الصبح لا يفهم الأبواب».

والفصل السادس يبدأ على هذا النحو: «كلما بيضت قصيدة يحمر وجهي».

أما الفصل السابع فليس سوى سؤال: كيف يصعد الماء إلى السماء وألتصق أنا بالتراب؟

وإذا كان من سبب لاحمرار وجه الشاعرة كلما بيضت قصيدة، فهو في المقطع التالي: «أرتب كلماتي السوقية على حافة السرير

السرير

وكلماتي اللائقة على الحافة الأخرى

وأنام بينهما

فارغة الرأس»

هكذا تحاول جمانة مصطفى أن تجعل من القصيدة انعكاساً للذات أو الروح المتمردة، أو هي تحاول أن تجعل منها قراءة ثانية لحياتنا الإنسانية المليئة بالتناقضات والثنائيات؛ ذلك أنها حياة: معتمة، وغائمة، ومضيئة.

إصدارات

طريقة للحياة

لـ «عبد الباقي يوسف»

من إصدارات اتحاد الكتاب العرب بدمشق، صدرت مؤخراً مجموعة قصصية جديدة بعنوان «طريقة للحياة» من تأليف القاص والروائي السوري عبدالباقي يوسف.

تقع هذه المجموعة القصصية في مائتين وخمسين صفحة، وتضم ثلاثة أقسام، حيث يضم القسم الأول سبع قصص حملت العناوين التالية: القربان، سر الخرزة الزرقاء، نظرات مريبة، الصفعة، النداء الطيف، وأيام ليست لنا.

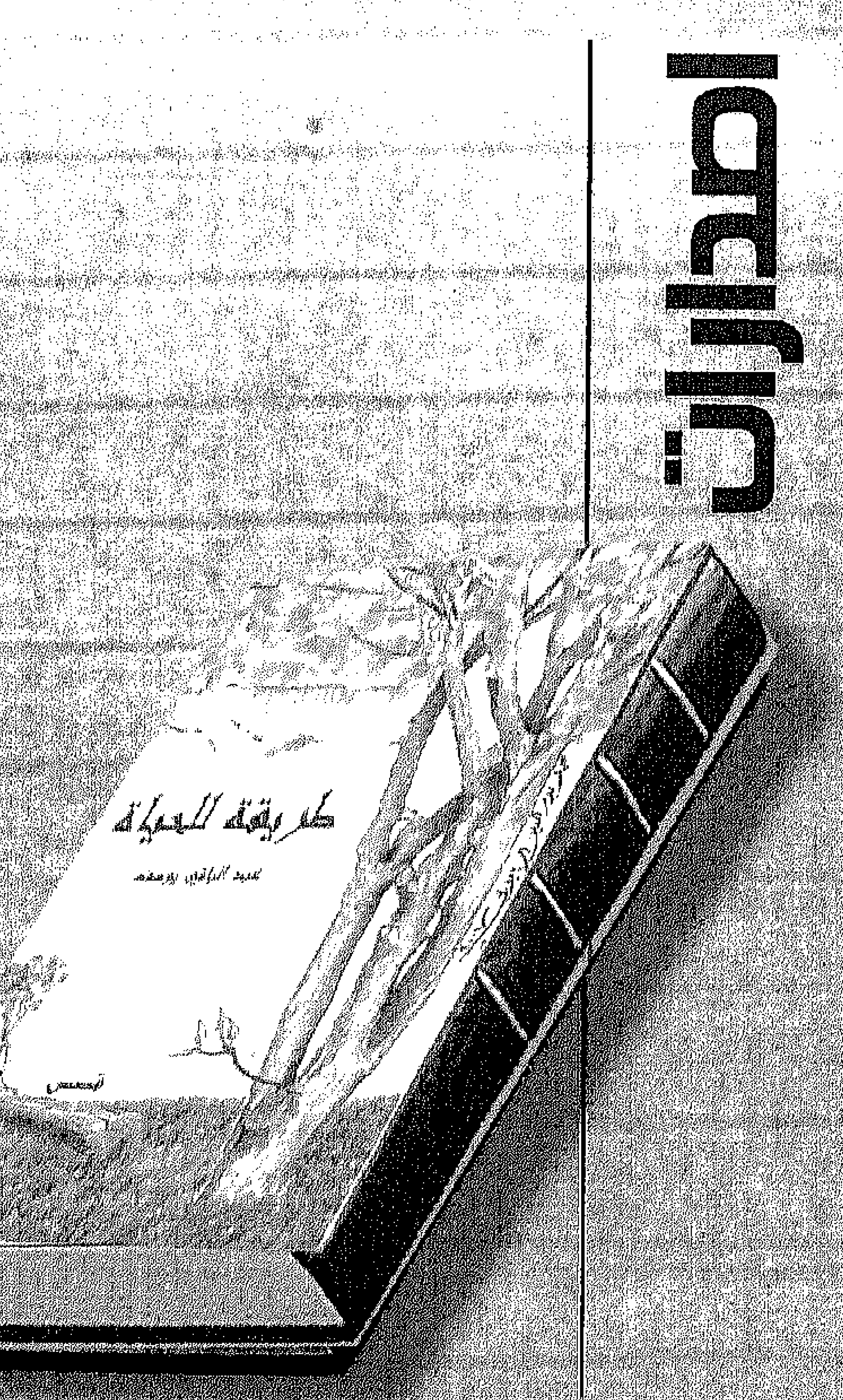
أما القسم الثاني فيضم قصتين هما: هجري، ووهج القبلة، بينما يضم القسم الثالث أربع قصص، هي: أم الأطفال، لا تلعب بذيلك، زهور المرض، وأخيراً: خمس ليرات.

ومن الجدير بالذكر أن عبدالباقي يوسف، صاحب هذه المجموعة القصصية واحد من المبدعين الذين سجلوا حضوراً متميزاً في الساحة الإبداعية السورية والعربية، فقد نالت أعماله العديد من الجوائز الروائية والقصصية، كما صدر له غير رواية ومجموعة قصصية، من بينها: سيمفونية الحب، كتاب الحب والخطيئة، غيوم من الشرق، خلف الجدار.. وغيرها.

كثيرة هي القضايا النقدية التي يمكن الوقوف عليها في «طريقة للحياة»، ذلك أن عبدالباقي يوسف مؤلف هذه المجموعة، قاص متمكن من أدواته الفنية، وقادر على إدارة دفة السرد بما يلائم كل قصة من هذه القصص.

فإذا تحدثنا عن اللغة سوف نلاحظ أن لغة القاص مناسبة لوعي شخوصه القصصية، بحيث يختار اللغة المناسبة للشخصية المناسبة، حسب مكانتها الاجتماعية، ووعيها الفكري والثقافي.

وإذا تحدثنا عن الزمان سوف نلاحظ أن القاص يجيد لعبة التعامل مع الزمن من استرجاع واستباق .. وما إلى ذلك. وفي حالة المكان فإن القاص يحدد البيئة المناسبة للشخوص القصصية بما يتلاءم وطبيعة المكان الذي تجري فيه أحداث القصة، سواء أكان المكان مفتوحاً أم مغلقاً.



كما يلاحظ قارئ «طريقة للحياة» أن أغلب الشخوص ينتمون إلى عامة الناس، والطبقات المهمشة في المجتمع من بسطاء وفلاحين وحرفيين وصناعيين.

وعلى الرغم من إمساك القاص بزمام لعبة السرد، فقد ظل بناؤه الفني للقصص بناء تقليدياً، ومن الواضح أن اختياره لهذا الشكل من القص نابع من قناعته بضرورة وضوح الأهداف والمغزى؛ ذلك أن قصصه تحمل معنى قيمياً، وأحياناً تعليمياً يدفع باتجاه المحافظة على القيم النبيلة في حياتنا، ولعل قصة «خمس ليرات» مثال واضح على ذلك، فالزوجة التي تقنع زوجها بضرورة توفير خمس ليرات في اليوم، تكتشف هي وإياه أن هذا الخيار صائب، حيث يتمتع الزوجان في نهاية القصة بإنفاق ما ادخروه على حاجاتهم وحاجات البيت ومستلزماته.

وفي قصة «سر الخرزة الزرقاء» نجد القاص يعرفنا إلى شخوص قصصه واحداً .. واحداً، في مسعى منه إلى عدم ترك أي غموض في طبيعة هذه الشخوص ومكانتها الاجتماعية المتواضعة: «عند المساء دعانا نسيب إلى زيارة عائلية لشخص يدعى / شمام/ الذي يسكن مع أخته وأخيه في بيت منعزل عن الناس يقع غرب القرية، وهم يعيشون حياتهم في شبه عزلة عن الناس. الأخ الأكبر هو شمام الذي بلغ الخمسين من عمره وتصغره أخته بسنتين، ويصغرها الأخ الثاني بثلاث سنوات» ص١٩.

بعد ذلك نعرف أن شمام يعمل في ملء بوابير الغاز الصغيرة من الجرات الكبيرة، وأن أخته /شوقية/ ترتدي ثياب الرجال أحياناً وتهاجم نساء القرية، أما الأخ الثاني فهو لا يخرج من البيت إلا نادراً .. بعد ذلك تتجه القصة إلى مسار آخر نكتشف من خلاله أن /شمام/ تزوج ثلاث مرات بمصادفات عجيبة.

جملة القول: أن عبدالباقي يوسف حريص فيما يكتب من قصص أن يظهر بمظهر حامل الرسالة .. وهي رسالة اجتماعية في المقام الأول، وقد نجح في أدائها.

• كاتب وأكاديمي أردني
Ahmad_nuaimi@yahoo.com

محمد القيسي : جناز لذاكرتنا



هل يصدف أن ننسى؟

بل، إننا ننسى، نحفظ القليل من أصص الذكريات على عتبات الشبابيك، ونغادر الامكنة التي نحب، والأغاني التي نذوب في عذوبتها، والاشجار الواقفة في أفنية البيوت، وننسى، ننسى أسماءنا اذا شئنا، وملحنا، وخبز الصداقات المرير، وننسى من نحب، ومن لا نحب.

وبين هذه الغابة المشتبكة من النسيانات، نسينا عازف الشوارع، محمد القيسي، وحقيبته الجلدية المحشوة بالكتب والاوراق، وشعره المنسدل، وقمصانه المشجرة..

والأهم.. اننا لم نكتف بنسياننا هذا له، بل عقرنا قصائده، وما خلفه لنا من اناشيد روحه وأوراقها؟

نسيناه كما لو انه لم يكن بيننا، حتى حين مضى الى مقبرته، ولم يقفا على قبره سوى بضعة من اصدقاء، وهو الذي ملأ ارصفة عمان وشوارعها بصداقاته وعداواته.

كيف مضي الى المقبرة دون ان يكتمل عدد السائرين في جنازه.. كيف؟

كيف لم يجد شاعر بقامة محمد القيسي ما يفي من نقود، بأن يمنح اذنا بالدخول الى احد مشافي عمان، قبل أن يرحل عنا بسويعات، كيف؟

في الثاني من آب ٢٠٠٣ كان صوت الغياب مريرا، وقاهرا، ولم تودع الشوارع والمقاهي شاعر الأرصفة والمنافي، مغنيها الأبدي، بما يليق بشاعر أطعم بكف يده عصافير الشعر من على كتفيه، تركته يمضي بصمت، ودون هوادة، كأن ثمة غيابا آخر يتخضى في معطف النسيان، يريد ان يغلق ايامه على غياب هذا الشاعر الذي كان يكتب كل يوم قصيدة، او قطعة نثرية.

لم يمض يوم من حياته دون ان يترك في هواء ذلك اليوم أثرا، ملحا، قصيدة، بيت شعر، سطرا، كتابا موقعا بروحه، وتمتماته.

وكان قصدا ما يختبيء في جوف من لم يودعونه في المقبرة، او بأرواحهم، ان يتركو كل اثر من آثار القيسي غافية حتى إشعار آخر.

لم نسمع من أي مؤسسة، دعوة لجمع تراثه وإعادة طباعته، ولملمة ما لم ينشر منه، ونعلم ان ما طبعه القيسي من اعمال وكتب، هناك ضعفه إن لم يكن اكثر، يحتاج الى من يجمعه ويصنفه، ويمضي به الى المطبعة.

ومنذ رحيله، لم تنتبه مؤسساتنا الثقافية الى تكريمه او الالتفات اليه، وهو الذي شغل الشعر والثقافة سنوات طوال، وكان حضوره مشعا في كل مكان يذهب اليه، أو لا يذهب اليه.

صحيح اننا اعتدنا تكريم الراحلين من مبدعنيا بعد رحيلهم، ولم نجد بعد من يسنح بتكريمهم في حياتهم، لكن ألا يكفي إغفالا لتجربة شعرية عميقة، أثرت في مجريات الشعرية العربية، وغيرت في مساراتها، وتركت أثرا واضحا لا يغفله حتى من يرون في القيسي غير ما أراه؟

الا يستحق شاعر بمثل بهائه، وبمثل صفاء قصيدته، وبمثل غزارته التي لم تدعه يخفق في أتون الكتابة لحظة واحدة، ان ينال احتفاء، وان ينظر الى ما ابدعه بروح منصفة؟

في آب غادرنا، مضى بقسوة، لم يكن لمثله ان يمضي بسببها، ولننسَ ن لنحاول ان ننس، اننا تركنا القيسي دون أن نقف الى جانبه على الاقل، أو نلقي على قبره زرة ندية كأشعاره التي ما زالت تصدح في الوجدان.

ولكن علينا ان نتذكر.. جيدا أن يوم الثاني من آب ٢٠٠٣.. ليس يوما عاديا، وليس لحظة عابرة في تاريخ الكلمات والاشياء، إنه يوم رحل فيه شاعر، بقي شاعرا، حتى وهو يتعكز عائلته الصغيرة امام باب مستشفى، ويمنع من الدخول اليه لانه لم يكن يملك ثمن الدخول؟

ولنتذكر.. ان من ينسون مبدعيهم، سينساهم التاريخ، ولن يدعهم يهنأون على صفحاته لحظة واحدة.

---

* كاتب وشاعر أردني
Ghazi65_1@hotmail.com

